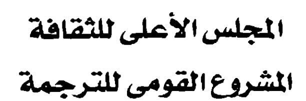
اللاعقلانية الشعرية

تأليف: كارلوس يوسونيو

ترجمة: على إبراهيم منوفى

مراجعة: حامد أبو أحمد

933


المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة



اللاعقلانية الشعرية

تأليف : كارلوس يوسونيو
ترجمة : على إبراهيم منوفى
مراجعة : حامد أبو أحمد



٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٩٣٣
- اللاعقلانية الشعرية
- كارلوس بوسونيو
- على إبراهيم منوفى
- حامد أبو أحمد
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب :

El Irracionalismo Poético

Por Carlos Bousoño

(EL Símbolo)

Editorial Gredos, S.A.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.

Tel.s : 7352396 **Fax :** 7358084.

المحتويات

الفصل الأول

ملاحظات أولية :

الرمزية بوصفها أداة معينة من أدوات البلاغة والرمزية بوصفها اسمًا لمدرسة أدبية ظهرت فى نهاية القرن.

غاية هذا الكتاب هى الحديث عن واحدة من أكثر التقنيات أصاله والتصاقًا بالشعر المعاصر إبتداء من بودلير: إنها لتقنية " الرامزة " ذات الطبيعة اللاعقلانية وهنا علىَّ أن أوضح قبل أى شىء أن هناك فرقًا بين الرمزية أو اللاعقلانية من حيث هى تقنية تقتصر فى الأساس على استخدام الرموز فى إطار التعبير الشعرى، وبين الرمزية التى هى المدرسة الرمزية الفرنسية، فرغم أن هذه الأخيرة يمكنها استخدام الرموز بالمعنى الدقيق الذى يتضمنه هذا المصطلح وهو " البعد البلاغى " (ومن هنا يأتى سر إطلاق هـذه التسمية على المدرسة المذكورة) فإن المدرسة الرمزية لا تقتصر فقط على ذلك الاستخدام: إذ يمكن أن تندرج فى هذا الإطار عناصرأخرى تدخل فى علاقة بنائية مع البعد المذكور(١) وهذا هو الفيصل فى الأمر. ومن المعروف أن الرمزية الفرنسية، أى المدرسة الرمزية باللغة الفرنسية التى ترجع إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (وبالتحديد هى المدرسة التى تأسست على يد جيل ١٨٨٥م (٢) تمثل اتجاهًا أدبيًا (لايقتصر على الأدب فقط) قريب الصلة بحركة الحداثة ، Modernismo إلا أنها لاتتطابق معها بأى حال من الأحوال. أعتقد أن من الصعوبة بمكان العثور على مصطلحات، ضمن مصطلحات النقد الأدبى، بها من الغموض والأخطاء مثلما نجد فى حالة " الحداثة " و" الرمزية "، ويكمن سر هذا

الخطأ فى نظرى، فى الطابع العلمى الضعيف الذى تم به دراسة العصور الأدبية، لكننا أذا لجأنا إلى منظور بنيوى يمكننا تجاوز تلك العقبات بنجاح [٣]. وما يهمنى فى هذه اللحظة هو القول بأن استخدام الرموز بوصفها طريقة تقنية فى التعبير الشعرى إنما هو أ مر يتجاوز كثيراً أفاق المدرسة الرمزية ومن جوانب كثيرة، وهنا يمكن القول بأن أستخدام الرموز أمر سابق على هذه المدرسة، وبغض النظر عن استخدام القديس خوان دى لاكروث J .S. de la cruz للرموز بشكل موسع ومتواتر[٤] فإن الرموز وجدت ـ ولو بشكل عرضى ـ عند الرومانسيين[٥] وبعد ذلك عند بودلير[٦] وفيرلين[٧] ورامبو ومالارميه....إلخ. غير أننا بدلاً من النظر إلى الوراء علينا أن ننظر إلى الأمام وهنا نجد الأستخدام المكثف للرمز بالشكل الذى نتحدث عنه، والأمر هو أن الترميز ازداد شيوعًا وتعقيداً فى الشعر بعد أن توقفت المدرسة الرمزية عن العمل، فالسرياليون كانوا أكثر استخداماً للترميز من الرمزيين الذين جاءوا قبلهم فى نهاية القرن، وقد أضافوا للترميز الكثير من التعقيدات والصعوبات[٨] .

لا يجوز لنا أيضاً أن نتحدث عما يسمى " بالاقتداء "[٩] : فلا يمكن اعتبار جيل السابع والعشرين فى أسبانيا بجيل المقتدين للمدرسة الرمزية الفرنسية، أو إطلاق هذه الصفة على بابلونيرودا فى شيلى أو ت.أس. إليوت صاحب "الرباعيات الأربع " و " الأرض الخراب " أو على ريلكه صاحب " مرثيات دوينو " أو على بريتون أو على أراجون أو إلوار رغم أنهم استخدموا أو يمكن أن يكونوا قد استخدموا الرموز بدرجة كبيرة وبأشكال فيها الكثير من التفريعات والصعوبات والإثارة بالمقارنة بالمدرسة الرمزية. ويبدو لى من الخطأ الكبير أن نتحدث عن أى من هؤلاء الذين ذكرناهم على أنهم من الذين إقتدوا بالمدرسة الرمزية لاستخدامهم الرموز، ومثل ذلك إطلاق مسمى " نهضوى " (منتسب إلى عصر النهضة) على دانتى أو حتى على إسبرونثيدا Es-pronceda أو جوستافو أو دولفو بيكر Becquer أو خوان رامون خيمنث أو أنطونيوماتشادو أو ثيرنودا أو خورخى جيين .... إلخ وذلك لمجرد أنهم جميعاً يلتقون فى استخدامهم للبحر الشعرى ذى الأحد عشر مقطعاً endecasilabo، وإذا ما كان

عصر النهضه يتجلى كنظام يدخل ضمنه البحر الشعرى ذو الأحد عشر مقطعاً مجرد مكون من مكوناته، فإن الرمز هو واحد من مكونات كثيرة من تلك التى تشكل " المدرسة الرمزية ". وإذا ما فصلنا كلا المكونين المذكورين ـ البحر ذو الأحد عشر مقطعاً والرمز ـ فلا هذا ينسب إلى عصر النهضة ولا ذاك إلى الرمزية (أعنى بها المدرسة الأدبية)[١٠].

مراجع حول الرمز :

كثيرة هى المراجع حول " الرمزية بوصفها مدرسة"[١١] غير أن تأملها من منظور الدراسة التى نحن بصددها، أى "الرمز بوصفه أداة بلاغية"، يجعل القارئ يشعر بعدم الرضا لما تتضمنه من فقر وسطحية وتبسيط وغموض فى النتائج التى تتوصل إليها، وعلى نحو ما، يحدث شيء مشابه إذا ما تأملنا قائمة المراجع المتعلقة بعلم اللغة، حيث نجد فيها دقة أكثر، غير أن هذه الدقة تذهب فى اتجاه، إذا ما تأملناه من وجهة نظر الأمر الذى يعنينا، لوجدناه لايقل سطحية عن سابقه. ويمكن النظر إلى المشكلة من الخارج، بمعنى أنه يدور حديث يتسم بالدقة حول أوجه الاتفاق والاختلاف التى تباعد وتقرب بين العلامات Signos ـ الرموز وبين العلامات الأخرى أى العلامات المجازية [١١مكرر] والشعارية وتلك الإشارية الخالصة indicativos، لكن لايوجد مايشير إلى الرموز من حيث هى رموز ومن حيث طبيعتها، وبمقولة أخرى لا نعثر على ما سوف نطلق عليه "العملية السابقة على الوعى" التى هى أساس تلك الرموز، وبالتالى البحث فى كيفية حدوثها ولماذا تظهر تلك الوسائل فى ذهن كل من المؤلف والقارئ ، كما لا نعرف من خلال المصادر المشار إليها السبب فيما تتسم به من غموض. وكثيراً ما خلط علماء اللغويات بين الرمز وبين الدلالة الإيحائية connotacion[١٢] .

وقد أوضح التحليل النفسى وعلم أصول الأجناس البشرية وكذلك تاريخ بعض الحقب ـ العصور الوسطى على سبيل المثال [١٣] ـ الأهمية القصوى ـ خلال القرن

العشرين - للترميز بوصفه اتجاهاً إنسانيًا عامًا كما درست، وبخاصة منذ عام ١٩٦٤، الإتجاهات الترميزية فى العقل البدائى، وعلاقة ذلك بالعادات القبلية وبالأساطير ... إلخ، غير أن كل هذا ومعه الأبحاث التى قام بها المحللون النفسيون (فرويد، يونج ... إلخ) - من منظور آخر - يمكن أن يكون بالفعل ذا قيمة كبيرة وعمق وعبقرية فذة فى بعض الأحيان، لكنه لم يضف الكثير إلى الإطار المعرفى الذى يهمنا بشكل أكبر ألا وهوالمتعلق بتكوين الرمز كرمز فى صورته النهائية التى لم تمسها الدراسات والأبحاث بعد.

ويمكن للدارس أن يخرج من كافة هذه الأبحاث (هناك الكثيرمنها على درجة قصوى من الأهمية) التى تتعلق بالحقول المعرفية المختلفة، بفكرة، نفترض أنها كافية، تتعلق بالأثر الذى يحدثه الرمز فى وجدان المتلقى (القارئ أو المشاهد) وكذلك معرفة بعض صفاته العديدة وليس كلها. إلا أننى ألح على أننا لم نتعلم شيئًا، أو تعلمنا القليل، حول ماهو أكثر جدوى وحرى بنا أن نعرفه ألا وهو السبب فى تلك الصفات والتأثيرات؛ فعلى سبيل المثال يجرى الحديث عن أن معنى الرمز كامن فى نفسه intrinsico (بمعنى أن الرمز له فى نفسه ذات دلالية مختلفة عن المعنى الرمزى لعلامات Signos المستخدمة): إنه هو بكيانه كما أنه يقدم معنى، لكى يشير إلى ذلك بعض مؤلفى الرمانسية وما قبل الرومانسية الألمان جوته و شيلنج وكروزير Creuzer، ، إلخ [١٤]. وقد ذكر أيضا أن الرمز هو " مثل الشفرة السرية " [١٤ مكرر]، وأنه يميل نحو التكرار[١٥]، وطبيعته التوالد Proliferante [١٦] وإثارة المشاعر emotivo [١٧] كما أنه لا يدخل فى باب المقارنة بل فى باب التماثل [١٨] وهو قادر على التعبير بشكل إيحائى [١٩] عن حالات وجدانية معقدة [٢٠] أو عن تعدد فى الدلالات [٢١]... إلخ، كما سبق أن قلت إنه يختلف عن المجاز[٢٢] وعن العلامات الإشارية الخالصة S. indicativos للغة [٢٣]. وسوف نتحدث بالطبع عن خصائص الرموز، لكن بوصفها مترتبة على الطبيعة الخاصة بهذه الرموز وهذا، فى نظرى، هو جانبها اللاعقلانى (حيث إن هذا المصطلح له مفهوم محدد سوف نتحدث عنه بعد

وقت قصير). وانطلاقًا من هذا الطرح المختلف والجديد جدّة مطلقة سوف تتضح أمامنا أوجه الأختلاف بين الكتاب الذى بين أيدينا وبين كافة الكتب التى سبقته فى دراسة الموضوع؛ ومن هنا أعتقد أن بإمكانى القول إن الكتاب الذى نبدأ صفحاته الأولى هذه إنما يحاول سبر أغوار طبيعة الرمز الأدبى فى اتجاه غير معروف من قبل من الناحية العملية، وآمل أن يقدم لنا أبعاداً معرفية أكثر دقة وتعقيداً للقضية التى هى محل الدراسة، أى معارف (ربما تكون مرفوضة أو تجرى عليها التغييرات الضرورية) يمكن أن تعمم على حقول معرفية أخرى معنية اليوم بدراسة الرمزية.

آفاق هذه الدراسة

علىّ أن أعرض لنقطة أخيرة بشكل موجز قبل الانتهاء من هذا الفصل، ألا وهى الحدود الدقيقة التى سنلتزم بها فى النظر إلى مادة هذه الدراسة؛ إن ما أريد أن أبحثه هو اللاعقلانية أو الرمزية الشعرية المعاصرة ولكن فى إطار منظور عام شامل دون الدخول - منذ البداية - فى مشاكل متعلقة بالتاريخ أو فى الاختلافات المحددة التى توجد بشكل واضح بين الطرق المتعددة التى تتأتّى بها تلك الرمزية أو اللاعقلانية من خلال المراحل المتعاقبة التى يمكن تثبيتها فى إطار تطور هذه الرمزية على مدى الزمان، وهذه المراحل فى نظرنا ثلاث (تاركين جانبا آخر مرحلة من مراحل تطورها فى الوقت الحاضر) وهى :

١ - الرمزية عند الرمزيين التابعين للمدرسة الفرنسية التى تحمل نفس الأسهم ومن نهج نهجهم فى بلاد وأصقاع أخرى (فى أسبانيا أنطونيو ماتشادو، على سبيل المثال، أو المرحلة الأولى فى الإنتاج الشعرى لخوان رامون خيمنث).

٢ - الرمزية عند الشعراء الذين ينظر إليهم على أنهم طليعيون لكنهم جاءوا بعد الشعراء الذين نسبوا إلى المرحلة الأولى أو حدث لهم تطور (مثل لوركا فى ديوانيه "ديوان الأغانى" و "أغانى الغجر" وخوان رامون خيمنث فى بعض قصائد ديوانه "أغانى النور الجديد).

٣ - رمزية السرياليين. وأرى أن هذا الطرح التصنيفى الخاص بالاختلافات فى التكوين بين اللاعقلانيات المختلفة جدير بأن يدرس فى كتاب آخر إنتهيت من كتابته وسرعان ما سيرى النور تحت عنوان "السريالية الشعرية والترميز". إنه لأمر غريب، فعند القيام بالمقارنة والموازنة بين الأشكال المحتلفة للاعقلانية الشعرية اتضح، فى نظرى، أنه قد تم انتزاع سر آخر (له دلالته كما أنه خفى) من أسرار الرمز فى شكله العام ويمكن التعرف على هذا السّر من منظور المقارنة فقط. لكن قبل الوصول إلى هذه النقطة النهائية من الضرورى أن نضع وبدقة شديدة، جدولاً أو آفاقًا أخرى سوف تكون المادة التى نتناولها بالتأمل والتمحيص.

ولما كنت قد تحدثت عن الرمز فى دراسة سابقة لى بعنوان "نظرية التعبير الشعرى" (٢٤) وكذلك فى كتاب سابق عليه يتناول شعر بيثنتى ألكسندرى (٢٥) وكتاب ثالث بعنوان "التعليق على النصوص" (٢٦) فلن يستغرب القارئ عندما يرى أننى قد كررت فى بعض صفحات الكتاب الذى بين أيدينا مفاهيم سبق أن عرضت لها، لكنى حاولت أن يقتصر التكرار على ماهو ضرورى. وإذا كان القارئ يريد الاستزادة والتفصيل فما عليه إلا الرجوع إلى الكتب التى ذكرتها.

الهوامش

(١) يمكن للقارئ الأطلاع على نظريتي بالنسبة للطابع البنيوى للعصور الأدبية وللعلاقة بينها وبين الأعمال الأدبية لكل أديب على حدة، وذلك من خلال بعض الأبحاث التى كتبتها وهى "نظرية التعبير الشعرى" (الطبعية السادسة - مدريد - جريدوس ١٩٧٧) و " شعر بيثنتى ألكسندرى" (الطبعة الثالثة - الطبعة الثانية لجريدوس - مدريد ١٩٦٨م) و "الانطباعية الشعرية عند خوان رامون خيمنث (بنية العالم الشرى) (مجلة الكراسات الأسبانوأمريكية عدد أكتوبر/ ديسمبر ١٩٧٣ - رقم ٢٨٠ - ٢٨٨٢، مقدمة الأعمال الكاملة لبيثنتى ألكسندرى (مدريد أجيلار ١٩٦٨م) مقدمة لكتاب "شعر" مقال فى ودا ع فرانثيسكو برينس (برشلونة - بلاثا إى خانيس ١٩٧٤م) مقدمة المختارات الشعرية لكارلوس بوسونيو (برشلونة - بلاثا إى خانيس ١٩٧٦م). وكذلك "العصور الأدبية والتطور (مدريد - جريدوس - ١٩٨١م) وسوف أشير هنا بشكل موجز إلى أمرين ١ _الأساس الذى كان نبراسًا لى فى العرض النظرى ٢ _ماهو الجديد الذى يحمله هذا العرض. الأساس الذى أتحدث عنه هو البرهنة على أن كل عصر من العصور الفنية يتبدّى بوصفه بناء محددًا لملامحه إبتداء من أو إنطلاقًا من عنصر مركزى يقف وراء تلك الملامح التى تبدو وكأنها مجرد نتائج نفسية أخذت تستقر فى مشاعر القارئ، وهذا الذى لا يتعلق بالعصور بل بالأعمال الفردية إنما هو أمر سبق أن قال به بشكل ما هنرى برجسون فى الميدان الفلسفى، وخوسيه أورتيجا وكذلك بدور ساليناس فى ميدان الأدب، والجديد فى نظرى هو ذلك الأمر الآخر، إنه العنصر المركزى أو النواة أو المحرك لكل عصر من العصور، واحد على الدوام، فى كل لحظة تاريخية، فى المجمل العام إذ هو نوع من الحافز الفردى (الفردية: الوعى بنفسى كإنسان). الفارق بين عصور وأخرى يكمن فى الأساس فى الدرجة التى تظهر فيها هذه الفردية، كما أن هذه الدرجة ذات أصول اجتماعية الأمر الذى يطفى على الفردية البعد الموضوعى الضرورى ويجعله حبل الوصل بين البشر الذى يعيشون فى فترة تاريخية بعينها. انظر الفصل الرابع عشر من هذا الكتاب.

يظل النظام الكونى الإ يحائى لكل عصر من العصور ثابتًا من المنظور الخاص بسماته غير أنه يتعرض لتطورات "كمية" وفى الوقت ذاته نجد الفردية تقع بين نقطتين فى مقياس، أى أنه بينما ينتقل فى تطوره من درجه معينة ولا يصل إلى درجة أخرى حساسة، وإلا لوحدث ذلك الأخير فسوف تحدث عملية إعادة هيكلة، مع ما يصحب ذلك من ظهور عصر جديد واختلاف أوضا ع عناصرها فى بنية محددة. إذن ليست هذه العناصر التى تحدد العصر بل وصفها داخل نظام أو بنية، فالرومانسية على سبيل المثال، (أو الرمزية) ليست حقيقتها جما ع سماتها بل تكمن فى طبيعة العلاقة القائمة بين تلك السمات. وعلى ذلك فعندما تولد كل واحدة من السمات بالطريقة التى أشرنا إليها تصبح ذات تأثير بنيوى على مفهوم السمات الأخرى.

(٢) يشكل هذا الجيل مجموعة من الشعراء الذين ولدوا خلال الفترة من ١٨٥٥م و ١٨٧٠م، وإذا لم نميز بين الشعراء المنحطين decadentes وهم الرمزيون الأصلاء وبين "المدرسة الرومانية" فيمكن

أن تكون القائمة كما هو معروف، على النحو التالي : Verhaeren، Rodenbach، Laforgue، Kham، Moreas، Ghil، Samain، Stuart، Merril، Viele-Griffin، Regmier، Saint-pol-Rowx، Ler-berghe، Raynaud، du Plessys، Maurras.

(٣) ويمكن أن تظهر العديد من الخيارات على درجة الفردية نفسها، ويمكن أن تظهر أو لا تظهر من خلال ماهو نفسى (سواء كان عميقًا أو غير عميق) ومن خلال السّير(الواعية واللا واعية) والطبقة الاجتماعية ...ألخ التى ينسب إليها كل فنان، ويرتبط ذلك بقدرة الفنان على تجاوز تلك الظروف أم غير ذلك، كما يرتبط الأمر "بالشكل" الاجتماعى للعصر فى حد ذاته وكذلك ببلد أو بأقليم بعينهما. البنى الايحائية هى أذن محصلة نظام من الاحتمالات وليست محصلة نظام من العناصر الإجبارية، فالشيء الإجبارى الوحيد فى كل عصر من العصور هو الفردية التى فيها يعيش الفرد بشكل موضوعى، ذلك أن هذه الدرجة هى، كما قلت سلفا فى هامش فى الصفحة السابقة، ثمرة الظروف الأجتماعية التى تضفي الموضوعية، على فكرة بعينها من أجمالى الأمكانيات والاحتمالات الأنسانية فى مجتمع بعينه. وسوف تبزغ من هذه الدرجة الفردية محل النظر (لنطلق عليها رمز A) السمة B ـ على سبيل المثال، وعن هذه الأخيرة تتمخض السمه C وهذه تسفر السمة D وهكذا على التوالى. ولكن يمكن أن يكون هناك ترتيب آخر لهذه السلسة (A -B - C- D)وهو (A - B' - C' - D) أو عادة ما يحدث وجود الترتيبين فى آن معا، وقد يحدث أيضا أن تتولد العديد من السلاسل فليس لذلك حدود. ومن ناحية أخرى فإن كل مصطلح (B - C- D (أو B أو Cأو D) يمكن أن يحدث توليدًا فى كل اتجاه، فعلى سبيل المثال نجد أن B يمكن أن يتولد عنها عدد هائل من C3، C1،C2 بدلا من أن يتولد عنها C واحدة فقط، ويحدث نفس الشيء بالنسبة للعناصر الباقية D، C ، ، ألخ والتى يمكن أن تتطور فى سلاسل مثل C1، C2، C3، D1، D2، ، ، ، ، D3 ألخ. إذن نجد أن كلا من مدرسة الحداثة والمدرسة الرمزية هما عبارة عن "روشته " مثالية يدخل فبها عدد من هذه الأمكانيات وبجرعة معينة. غير أن كل شخص على حدة وكل شاعر قد يتعارض أو يمكن له أن يتعارض مع تلك الجرعة فى نقطة معينة أو نسبة بعينها (فهذه الجرعة، كما أقول، توجد فى النظام فقط كإحتمال وليس كأمر اجبارى)، أضف إلى ذلك أن التنوعات المذكورة سوف تدخل الخلط على ذلك الناقد الذى يفترض أن كلا من الحداثة أو الرمزية لهما طابع مطلق. الرمزية أو الحداثة ... ألخ هى مجرد احتمالات، أو، أن شئنا القول، إمكانيات لعصر بعينه وبالتحديد نهاية القرن التاسع عشر أى العصر الذى يتيح أيضا حلولا أخرى فردية تقترب أو تبتعد (وقد لا يحدث هذا الاقتراب أبدا) من النموذج المثالى. إذن فما هو موجود بالفعل فى كل عصر أدبى هو درجة الفردية وجماع النتائج الممكنه (التى لا تحصى) والتى تعتبر واحدة منها، بالنسبة للعصر المشار إليه، تلك السلوكية الجمالية التى نطلق عليها – أكرر – الرمزية أو الحداثة. ومن بين الأشياء التى كانت توجد فى عصر نهاية القرن – فى نظرى – نجد ثلاثة احتمالات بدهية .

١ – الفرع اللاعقلانى (استخدام الرمز ...الخ).

٢ – الفرع الجمالى esteticista (الذى يقدم الفن والجمال كانطباع فنى على الحياة).

٣ – الفرع الانطباعى (أحيل القارئ إلى المقال الذى كتبته وأشرت إليه آنفًا حول الانطباعية عند خوان رامون خيمنث. وطبقاً لدرجة التكرار والتكثيف التى تحدث فى هذه الأفرع الثلاثة من الاحتمالات يحدث غمط أو إلغاء لواحدة منها أى فيما إذا كانت حداثية وليست رمزية أو العكس، أو الانطباعية .. إلخ (من الطبيعى أن هذا الموضوع يتطلب عرضًا أكثر إسهابًا إلا أن المساحة المحددة لهذا الكتاب لاتحتمل ذلك.

(٤) انظر جان باروزى " القديس خوان دى لا كروث وإشكالية التعبير الصوفى - الطبعة الثانية باريس ١٩٣١م ص ٢٢٣، انظر أيضا داماصو ألونصو فى " شعر القديس خوان دى لاكروث " المجلس الأعلى للأبحاث العلمية - معهد أنطونيو دى بنريخا - مدريد - ١٩٤٢م ص ٢١٥-٢١٧، انظر أيضًا كتابى " نظرية التعبير الشعرى - الطبعة الخامسة - مدريد - جريدوس ١٩٧٠ الجزء الأول - الفصل الحادى عشر بعنوان " القديس خوان دى لاكروث، مشاعر معاصر" ص ٢٨٠ -٣٠٢،

(٥) انظر هوامش هذا الكتاب فى نهاية الفصل الرابع وفى الفصل الخامس (الهوامش)

(٦) انظر الهامش ١١ (الفصل الرابع) والهوامش التى بعده فى الفصل الخامس

(٧) انظر الفصلين الرابع والخامس.

(٨) تلك هى واحدة من النقاط التى عالجتها بإسهاب فى كتابى "السريالية الشعرية والترميز" مدريد - جريدوس - ١٩٧٩م.

(٩) مثلما فعل خ.م. أجيرّى فى كتابه "أنطونيو ماتشادو، شاعر رمزى" مدريد - تاورس ١٩٧٣م. وقد ورد فى ص٥٥ (" هناك شاعر آخر من روّاد الرمزية وهو خورخى جيّن") وص ٦٤ (خيراردو ديجو .. أحد روّاد الرمزية) ... ألخ.

(١٠) قلنا قبل ذلك أن السمات فى حد ذاتها ليست لها أدنى علاقة بعصر بعينه، فعصرٌ ما هو مجرد نظام، وهنا نجد أن موضوع العلاقة بين السّمات والنظام، أو الشكل المختلف إنما هو إدراج للسمة فى إطار النظام الأمر الذى يجعلها تتسم بأنها نهضوية - عصر النهضة - أو رمزية ... إلخ. أكرر هنا ما أكدت عليه فى النص: إن البحر المكون من أحد عشر مقطعا أو السونيتة التى ألفها دانتى ليسا نهضويين، ونفس الشىء يمكن قوله بالنسبة لما قرضه لوركا أوجبيّن مستخدمين السونيته أو الأحد عشر مقطعًا. كما يمكن تطبيق نفس المنظور على الرمز، فإذا ما كان البحر ذو الأحد عشر مقطعًا قد ظهر قبل عصر النهضة وبعده فإن الرمز نجده قبل ذلك (عند القديس خوان دى لاكروث، وعند بعض الشعراء الرومانسيين وبعد ذلك عند بودلير وفيرلين ورامبو ومالاميه) كما نجده أيضًا بعد المدرسة الرمزية. وسوف نعرض أمثله جيدة لهؤلاء الشعراء مثل فيرلين ، وجيّن ، وأراجون ، وإيلورد ، ولوركا ، وثرنودا ، وألكسندر ...إلخ وها نحن اليوم نجد أن العديد من الشعراء عادوا اليوم لاستخدام الترميز بكثرة، كما أن العصر الواقعى الذى تلا الحرب الأهلية الأسبانية وهو اتجاه مناقض للرمزية، لم يخل أبداً من التقنية التى هى محور حديثنا.

(١١) انظر قائمة المراجع فى نهاية هذا الكتاب.

(١١ مكرر) كان الفارق بين المجاز والرمز هو نقطة الاهتمام الرئيسية التى عالجها المنظّرون ابتداء من جوته وشيلينج وهمبولد وشيلر (رسائل إلى جوته) و Heinvich Meger Ast، ، ، ، Solfer ، creuzer .... حتى اليوم) وكان لهذا التميز الجوهرى مدلول عند الرومانسية الجرمانية، إلا أنه اليوم يفتقر لهذا المدلول (انظر كتابى: السريالية الشعرية - مدريد - جريدوس - ١٩٧٩ ص ٣٨٢ - ٣٩١).

(١٢) من الطبيعى أن نجد أن علماء اللغة قد شغلوا أنفسهم بشكل كبير بالمعنى الإضافى Connota-cion - فذلك اختصاصهم - بالمقارنة بالرموز؛ غير أنه عند دراسة المعنى الإضافى ينزلقون إلى اعتبار أن الرمز قريب المعنى الإضافى (دون أن يدركوا أن الرمز هو شىء شديد الإختلاف كما أن هذه القرابة هى

سر الخلط) لكنه يختلف عنه فى جوانب جوهرية. ويوجد هذا الخلط بشكل ضمنى عند كافة علماء اللغة الذين يبسطون " المعنى الإضافى " ليشمل كافة الارتباطات الدلالية - أيًا كان وصفها - لهذه الكلمة. فعلى سبيل المثال نجده عند Martinet، A انظر " المعنى الإضافى والشعر والثقافة " بمناسبة تكريم رومان كوبسون، المجلد الثانى - موتون ١٩٦٧). وفى أسبانيا نجد كتاب خ.أ.مارتينث " خصائص اللغة الشعرية " - جامعة أوبيدو ١٩٧٥م) يقع فى نفس المطب بشكل واضح (انظر ص ١٧٢، ١٨٩، ٤٥٠ وصفحات أخرى). انظر أيضًا الفصل التاسع فى هذا الكتاب حيث أعالج فيه هذا الموضوع بشكل موسع.

(١٣) فرويد "مدخل إلى التحليل النفسى" الأعمال الكاملة - الجزء الثانى - مدريد طبعة مجلة الغرب - ١٦٩٦١ يص ٢٧٧ - ٢٩٣) وعلىّ هنا القول بأن Huizinga قد خلط بين الرمز وبين أمور هى فى جوهرها "مجاز" كما أنه لم يدرك جوهر المراحل الترميزية خلال العصور الوسطى، كما سوف أتحدث عن ذلك فى الهامش رقم ٢٦ (الفصل الرابع عشر من هذا الكتاب). انظر أيضا لوثيان ليفى Bruhl "التجربة الصوفية والرموز عند الأقدمين - باريس ١٩٣٨م.

(١٤) جوته "حول غايات الفنون التشكيلية" ١٧٩٧م (Jubilaumsaugabe) الجزء ٣٣، ص٩٤، أ.إس.شيلنج "فلسفة الفن: الطبعة الأصلية Sammtliche Werk الجزء الخامس (السلسلة الأولى) ص٤٠٠ -٤٠١، المصدر السابق نفسه، الجزء الخامس (السلسلة الأولى ٤٥٢ - ٤٥٣). المصدر السابق نفسه (السلسلة الأولى) ص٤٥٤ - ٤٥٥، فريدرش creuzer " Volker alten der thologieMy und "Symbolik" عام ١٨١٠م المجلد الأول ص ٥٧ - ٧٥ (انظر " Tzvetan Todorov نظرية الرمز" باريس طبعة Seuil عام ١٩٧٧م ص ٢٣٦، ٢٤٥ ، ٢٤٦٧ ، ٢٥٤).

(١٤مكرر) ب. جودت "الفاعل والرمز فى الفنون التشكيلية" ضمن كتاب "العلامة والرمز" ص١٢٨، وهناك العديد من النقاد الذين يشيرون إلى هذه الصفة من صفات الرموز. فعلى سبيل المثال جان باوتست لاندريون: "الرمزية" - الطبعة الثالثة ١٩٧٠م ص٢٢٧؛ خ.م.أيميرى، العمل المشار إليه قبل ذلك ص٤٠، ٨٦، ٩٢ ...إلخ؛ شارل موريس "الشعر والنثر" المجلد السابع ، سبتمبر - نوفمبر ١٩٠٦ ص ٨١ ...إلخ. وفى أسبالنيا انظر ماتشادو (قصيدة رقم ٦١: روح الشاعر/ تتجه نحو الغموض)، روبين داريو (يتحدث عن ماتشادو: الغامض والصموت / كان يذهب المرة تلو المرة) ...ألخ.

(١٥) سفند جوهانسون "الرمزية: دراسة حول أسلوب الرمزيين الفرنسيين" كوبنهاجن ١٩٤٥م ص٢١٩؛ أنا بلاكيان "الحركة الرمزية مدريد - طبعة جوادارًاما عام ١٩٦٩ ص ١٣٤، والتكرار هو بالتحديد الذى يفقد الرموز صفة الغموض وعدم الشفافية كما أشار إلى ذلك أميل Amiel فى "قصاصات من جرنال حميم" ١٨٨٠/١٢/٢٧م (عنما تصبح الرموز شفافة تفقد إيحاءاتها: وفيها نرى .... نوعان من المجاز ولا نعود للإيمان بها)؛ كما أن تحويل الرمز إلى مجاز بفعل التكرار يفسر التقسيم الذى يقدمه ماترلنك للرمز فى بندين: الرموز " المقصودة سلفًا " apiori والرموز " اللاواعية " (Jales: Haret استطلاع حول التطور الأدبى" ١٨٩١م ص ١٢٤ - ١٢٥) ؛ انظر أيضا ت. دى فيسان " مشاهد إستيطانية، مع مقارنة حول الرمزية، باريس عام ١٩٠٤م ص ٥٠ – ٥٢ .

(١٦) جان باروزى. العمل المذكور ص٢٢٣؛ داماسوألونسو، العمل المذكور ص ٢١٥ – ٢١٧ ؛ جوهانسون، العمل المذكور ص١٣١؛ ميترلانك (فى كتاب المشار إليه قبل ذلك والخاص ب Haret Jales

"استطلاع .. ص ١٢٧)؛ فيدهارتن (فى Cruy Michaud" وثائق حول نظرية الرمزية" باريس ١٩٤٧م ص٨٩؛ روبرت بريشون، "السرياليه"، باريس، كولن ١٩٧١م ص ١٧٤،

(١٧) أ. " Thibaudet ملاحظات حول الرمزية"؛ "المجلة الفرنسية الجديدة" ١٩١٢م ص٨٩٦؛ Regnier، de، " H شعراء اليوم" ١٩٠٠م، من خلال Gruy Michau، العمل المذكور ص ٥٥ - ٥٦ ، ٧٣ - ٧٦ .

(١٨) هنديش ماير "ملاحظات" إلى Werke de Winck elmann الجزء الثانى، ١٨٠٨م ص ٦٨٤-٦٨٥؛ ت دى فيسان "المناظر..." الطبعة المشار إليها ص٥٢، مارسل رايموند "من بودلير إلى السريالية" المكسيك دار نشر: صندوق الثقافة الاقتصادية عام ١٩٦٠م ص٤٣؛ خوان رامون خيمنث "الحداثة..." ملاحظات حول فصل دراسى المكسيك ١٩٦٢م ص ١٧٤ .

(١٩) من الشائع أن يتحدث النقاد عن الإيحاء مشيرين بذلك إلى الرمز، لكنهم لم يحددوا على الإطلاق أى نوع من الإيحاء ذلك المتعلق بالرمز. وقد حاولت فى كتابى "نظرية التعبير الشعرى ، الطبعة المشار إليها، الجزء الثانى، ص٣٢٠ - ٣٣٧" تحديد الطبيعة اللاعقلانية للإيحاء الرمزى خلافًا لما عليه الصنف الآخر من الإيحاء (وبالتحديد ذلك الأكثر شيوعًا فى الشعر) الذى هو ذو طابع منطقى من حيث إن الموحى به يظهر كما هو بهذه الصفة فى الوعى وليس فقط فى الحالة الشعورية، وهذه هى السمه الأخيرة للإيحاء اللاعقلانى للرموز. غير أن هذا التصنيف (الذى أراه ضروريًا) لايحدث بين ماهو لاعقلانى وما هو منطقى بالنسبةللإيحاء فى المراجع المتعلقة بالرمز.إذ يجرى الحديث عن الإيحاء ولاشىء أكثر، ومن هنا فإن مالارميه يتحدث عن نفس الشىء فى نص معروف (Huret، العمل المذكور ص٥٥-٥٦، ٧٣-٧٦، شارل موريس: فى Huret العمل المذكور ص٨٥، فيسان العمل المذكور ص٦٩) .

ومع هذا فقد تحدث بعض المؤلفين عن طبيعة العلاقة بين الرمز واللاوعى، بدءا بجوته "نظرية الألوان" فى Jubilaumsaugabe، الجزء الأربعون ص ١١٦ - ١١٧ . وورد فى المصدر نفسه، الجزء الثامن والثلاثون ص٣٦١ (انظر تودورف. العمل المذكور ص٢٣٦، ٢٣٩، ٢٤١). وقد تحدث بعد جوته عدد آخر من المؤلفين حول تلك العلاقة ومنهم، على سبيل المثال " Wheel Wright التشبيه والواقع" جامعة إنديانا، برس، الطبعة السادسة ١٩٧٥م ص٩٤، حيث يقول فى هذه الصفحة بأن الرمز "يتغذى على العديد من التداعيات asociaciones التى تترابط فيما بينهما فى أغلب الأحوال بشكل لاوا ع ودقيق Sutil") وتظهر هذه العلاقة باللاوعى بشكل ولضح ومدروس عند المحللين النفسيين، وابتداء من فرويد ويونج نجدها تصل إلى درجة واضحة من التحديد لما قبل الوعى (وإليهم أنضم) (س.س.يونج، "مدخل" إلى فيكتور وايت، العمل المذكور God and the unconsious عام ١٩٥٢م Collected Works، الجزء الثانى، لندن ١٩٨٥ مص٣٠٦) هناك مؤلفون آخرون أقل تحديداً ودقة فى دراساتهم، فقد رأينا قبل ذلك ميترلنك يقول بأن الرموز الحقيقية هى التى تحيل "إلى اللاوعى" واللاإرادية (Huret العمل المذكور ص ١٢٤ - ١٢٥) وهناك شىء مشابه عند فيسان، العمل المذكور ص من ٥٠إلى ٥٣، ويتحدث دوراند عن أن اللاوعى هو الجهاز الخاص بالبنية الرمزية (جلبرن دوراند: الخيال الرمزى،باريس، طبعة الجامعات الفرنسية عام ١٩٧٦ ص٥٦)، وكان موضوع إمكانية الوعى بالرموز أمر معروفًا أيضًا (أميلن العمل المذكور ١٨٨٠/١٢/٢٧م، غير أنه لم يتم الانتقال أبدا من هذه الاعتبارات العامة إلى المزيد من التحديد والدقة .)

(٢٠) إدمـوند ويلسن Axel's castle نيـويورك ١٩٣٦ ص٢١ ـ٢٢؛ مـارسيل رايموند، العمل المذكور ص ٤١؛ جور بليزير "تطوير الشعر خلال الربع قرن السابق" مجلة المجلات ١٩٠١/٣/١٥م؛ مـالاميه (عند Huretالعمل المذكور ص٦٠).

(٢١) الفكرة نجدها فى الرومـانسـيـة الألمانية والفـتـرة السـابقـة عليـهـا (Weimarer Ausgabp Goethe، الجزء ٤١ ـ المجلد الأول ص ١٤٢؛ وكروزر ..إلخ، حيث ورد فى الأعمال والصفحات المذكورة فى الهامش رقم ١٤ فى هذا الفصل ـ الأول ـ من الكتاب: انظر تودورف العمل المذكور ص ٢٣٥ ـ ٢٥٩)، وبعد ذلك عند الكثير من المؤلفين ومنهم باربرة سوارد The symbolic rose، نيويورك ١٩٦٠م ص٣،

(٢٢) كان هنريس مير Meger، H هو أول من صرّح علانية بوجود اختلاف بين المجاز والرمز: "حول أهداف الفنون التشكيلية" فى Helilbronn Kleine Schriften Zur Kunst، ١٨٨٦م ص١٤،٢٠، غير أن أصـوله الأولى غـيـرها عند جـوته فى نص بعنوان "حـول أهداف الفنون التـشكيليـة" نشـر عـام ١٧٩٠م (Jubilaumsausgabe الجزء ٣٣ ص ٩٤)، ثم نجد التميز عند الأغلبية العظمى للمؤلفين الألمان: شيلنج وميـرر وهومـبولد وكـروزير وسـولجـر، وكذلك عدة فـقـرات أخرى لجـوته /انظر تـودورف، العمل المذكور ص ٢٣٥ـ٢٥٩، وورد كذلك عند الكثير من الكتاب اللاحقين: جلبرت دورندا، انظر العمل المذكور ص ٩ـ ١٩؛ وألبرت موكل "غايات الأدب ١٨٩٤م (عند ميشو Michaud، العمل المذكور، ص ٥٢؛ جودت العمل المذكور ص ١٢٥؛ أوليفر بيجبدر "الرمزية" باريس، طبعة الجامعات الفرنسية عام ١٩٧٥ ص٥؛ ج Huizinga العمل المذكور ص ٢٨١ .

(٢٣) جلبرت دوراند، العمل المذكور ص ٢٨١ .

(٢٤) منذ أن نشـرت الطبعة الأولى فى جريدوس (١٩٥٢) وحتى السادسة جريدوس (١٩٧٧) وصل حجم الكتاب إلى أربعة أضعاف حجمه الأول وهناك أعالج الموضوع بكثير من التوسع.

(٢٥) الطبعة الأولى، ، مدريد، دار نشر إنسولا، الطبعة الثانية، جريدوس، مدريد عام ١٩٦٨م.

(٢٦) "التعليق على النصـوص" لعدد من المؤلفين، مـدرى، دار نشـر قسطاليا، عـام ١٩٧٣م ص ٣٠٥ ،٣٣٨، وعنوان الفصل الذى ألفته هو حول "قلق وليل" لجارثيا لوركا ص ٣٠٥ – ٣٣٨ .

الأشكال

المختلفة للاعقلانية

الفصل الثاني

الثورة الكبري في الشعر المعاصر

اللاعقلانية اللفظية أو الرمز :

منذ أكثر من قرن وربع القرن والشعر الغربى (ومعه الفنون الأخرى كل حسب قواعده) يعيش حالة ثورة كبرى فى تقنية التعبير[١]، ورغم ذلك فهذه الثورة شهدت فترات توقف ونسيان ظاهرى تطول أو تقصر. قلتُ ثورة "كبرى"، غير أنه يجدر بالمرء أن يكون أكثر دقة لأقول بأن هذه الثورة هى "أكبر"ثورة حدثت فى الشعر منذ عصر هوميروس. وتتمثل هذه الثورة فى استخدام ما أطلقت عليه – ولازالت ـ منذ سنوات "اللاعقلانية"، غير أن هذه الثورة يمكن أن نطلق عليها المسميات الأكثر شيوعاً مثل "الرمز" و "الرمزية"؛ وسوف نستخدم فى هذا الكتاب كافة تلك الأسماء دون تمييز بينها مطلقين إيَّاها على نفس الظاهرة الواحدة، التى يمكن أن تقوم بتعريفها فى محاولة أولى للتحديد، قائلين بأن اللاعقلانية أو الرمزية استخدام المفردات التى تثير عاطفتنا ليس فقط من حيث كونها حاملة لمفاهيم بعينها بل أيضاً من حيث إنها تحمل عدداً من التداعيات غير الواعية التى ترتبط بمفاهيم أخرى هى فى حقيقة الأمر أساس ذلك التأثير. هذا الأخير، التأثير أو الانفعال، لايرتبط إذن بما يقوله الشاعر (بالمعنى الحرفى أو على الأقل المعنى المنطقى غير المباشر [٢] للرّامز Sim bol izador سوف نطلق هذه التسمية على المصطلح الذى يرمز إلى) بل يرتبط بمعنى خفّى (خفىّ أيضًا بالنسبة للشاعر نفسه) ويعتبر المعنى الحقيقى للقول الشعرى (ولنطلق عليه اعتباراً من الآن المرموز Simbolizado أو المعنى اللاعقلانى) الذى لا يكشف عنه إلا التحليل مافوق الجمالى extraestetico (الذى لايقوم به القارئ بوصفه كذلك وليس له أن يفعل).

لقد أخذ الشعر منحنى مغايراً تمامًا - تسعون درجة - عندما استخدم هذه التركيبة الجديدة، وذلك فى نمطية إبداعية، ومن هنا أكدنا دون مواربة أو تحميص أو حذر بأن ما يحدث هو أكبر ثورة شهدها فن الكلمة من القدم وحتى اليوم. والشىء المثير للدهشه أن أحدا لم يكلف نفسه جهد القيام بتحليل حقيقى وعميق للظاهرة (٣) ولن يكون ذلك اللهم إلا إذا عرفنا أن علوم الروح (وخاصة دراسة الشعر) شهدت منذ زمن قصير، ولكن بدرجة أكثر مما يجب، معالجة غاية فى البعد عن كل مايشير إلى التحديد. وهذه المهمة (أى العمل على الوصول إلى أكثر درجة من الدقة فى ميدان علوم الروح) هى المهمة الجوهرية فى زماننا هذا؛ ومن ثم فسوف نرى فى ماذا تتمثل الثورية فى الشعر المعاصر.

- الانفعال أو التأثير دون فهم

كان الانفعال الفنى حتى الزمن الذى نطلق عليه المعاصر (والذى بدأ مع بودلير فى الشعر الفرنسى ومع روبين داريو والجيل السابق على الحداثة فى الشعر المكتوب بالأسبانية) محصلة لجهد القارئ فى التوصل إلى المعنى المنطقى، أى أننا كنا "نفهم" فى المقام الأول، وبناء على هذا ننفعل ونتأثر؛ إلا أن التغيير الضخم الذى أدخله الشعر، والفن بصفة عامة، فى زمننا هذا يتمثل فى قلب مكونات المعادلة أو الترتيب السابق، فنحن الآن - بالنسبة لهذا البعد الذى أتحدث عنه ـ نتأثر وننفعل أولا، وربما بعد ذلك نفهم" (وهذا الأخير يمكن أن يكون غير ضرورى على الإطلاق من منظور جمالى بحت)؛ وبمقولة أخرى إننا إذ "مافهمنا" فنحن نفهم لأننا إنفعلنا وليس العكس، كما كان يحدث سابقا. ويمكن شرح هذه الظاهرة الغريبة فيما قلناه سابقا عند تعريف اللاعقلانية : أى أن الانفعال يتأتى من معنى ارتبط بشكل غير واع بالقول الشعرى وبالتالى يظل خفياً.

- النمط الأول للاعقلانية: رمزية الواقع أو المنطقية

فى بحث نشر لى مؤخراً قمت بتقسيم اللاعقلانية اللفظية إلى أنماط رئيسية ثلاثة ميزت بينها ببساطة بالترقيم: النمط الأول والنمط الثانى والنمط الثالث. ففى النمط الأول (الذى يتوافق تماماً مع ماسوف أطلق عليه فى هذا الكتاب "الرمز ذو المعانى المتجانسة) أو ببساطة أكثر "الرمز غير المتجانس" (٤): سوف أتحدث لاحقاً عن هذا التصنيف الآخر الأكثر تحديداً فى هذا النمط الأول رغم أن الشىء الجوهرى هو التداعى اللاعقلانى) أقول ففى النمط الأول - مع مايترتب عليه من انفعال - هناك أيضاً معنى منطقى ليس له أية علاقة بالأول، أى المعنى اللاعقلانى المرتبط بالقول الشعرى، وأحياناً ما يكون متعارضاً معه (ومن هنا سرّ التسمية التى أطلقناها عليه: غير المتجانس) ومن هنا نجد الانفعال (الذى يرتبط بالمعنى اللاعقلانى) يتبدّى لنا كأمر غير ملائم لما عبر عنه الشاعر بشكل منطقى (٥) فعندما يكتب لوركا قائلاً:

الخيل سوداء

والحدوات سوداء

فوق العباءات تتلألأ

بقع من الحبر والشمع

الجماجم من رصاص

لهذا لاتبكى

******

حُدْب وظلاميون،

يأمرون من حيث يحثون

صمتًا من كاوتش قاتم

ومخاوف من رمال ناعمة

(أغنية الحرس الوطنى الأسبانى)

نجد هنا أن تراكيب مثل "الخيل سوداء" و "الحدوات سوداء" تسهم فى أضفاء الجو السلبى الذى يتضمنه المقطع رغم أنها ليست سلبية فى حد ذاتها (وهنا نجد عدم "الملائمة الانفعالية" التى تميز وتفضح وجود هذه الحالة التى نحن بصددها والتى لا نحس بها مبدئيًا من الجانب التحديدى) [٦]، وتأتى السلبية فى أن هذه العبارات ترتبط بشكل لا إرادى، ودون أن ندرك نحن ذلك، بـ"الليل". ولما كان الظلام يحد كثيرا من قدرة الإبصار فإن كلمة "الليل" تجلب معها بهذه الطريقة غير الواعية مفاهيم أخرى متلاحقة مثل " لاأرى" ، " حياتى قصيرة" و "إننى معرض للموت" و "موت" فى نهاية المطاف، الذى هو المصطلح الحاسم أو المرموز[٧] وحقيقة الأمر هو أن ذلك المصطلح سوف يزوّدنا بذلك الانفعال السلبى وهو الإحساس بشىء كارثى غير أنه بالإضافة إلى الإشارة إلى لفظة "موت" بالشكل الذى ألمحت إليه فإن فيدريكو جارثيا لوركا يريد أن يعبر أيضًا من خلال الأبيات التى نقلناها هنا عن المعنى الحرفى: أى أن "الخيل" ، "والحدوات" ، " سوداء" وهنا نجد معنى "الرمز غير متجانس" الذى هو النمط الأول من أنماط اللاعقلانية، وهو ما يمكن أن نطلق عليه أيضًا المسمى التالى "رمزية من الواقع" فهو بالإضافة إلى معناه اللاعقلانى يضم معنى واقعيًا، وهنا تتوفر لدينا كافة المسميات التى يمكن أن نحدد بها (وسوف نفعل ذلك) طبيعة الظاهرة التى نناقشها ألا وهى "الرمز" أو "الرمزية" "الواقعية" أو "المنطقية، والرمز أو الرمزية غير المتجانسة" (أو ببساطة الرمز أو الرمزية "غير متجانسة")، ويمكن أيضًا أن نطلق عليه "النمط الأول من أنماط اللاعقلانية" أو "اللاعقلانية" وسوف تكون كافة هذه المسميات عندنا بمثابة المرادفات.

ورغم وجود معنى ذهنى يفهمه القارئ بشكل كامل (سواء لون الخيل والحدوات) فإن الغموض وأسبقية الانفعال لازالا ثابتين وهما من الصفات اللازمة

للثورة الجمالية المعاصرة؛ ذلك أن المعنى الحقيقى - من المنظور الخاص بالانفعال الشعرى - للأبيات التى نقلناها (أى فكرة الموت) ليس هو ذلك الذى "نفهمه" بل هو بالتحديد ذلك الذى "لانفهمه". وإذا ما تمكنا من "الفهم" بعد ذلك فما هذا إلا بفضل التحليل، الخارج عن إطار ماهو جمالى، لما "شعرنا به"، وهذا برهان على أن ذلك الذى شعرنا به قد مثَّل أمامنا كشىء سابق على الفهم نفسه، والشىء الذى يميز هذه العملية (فى حالة عدم قدرتنا على النفاذ إلى المعنى الذى فى بطن الأبيات) هو أننا لن نكون "قراء سيئين" ، لهذا السبب: فالظاهرة الجمالية على هذا الوضع "سابقة" على تلك الأشكال التأويلية وبالتالى ليس لها (الظاهرة) علاقة بتلك الأشكال بالمعنى الحرفى.

وما قلناه عن الرامز الواقعى (ولنسمه كذلك) "الخيل السوداء" و "الحدوات السوداء" يمكن أن نقوله أيضًا عن لفظة "حدْب " Jorobados التى تلت الألفاظ السابقة، والأمر هو أنها تثير فينا – فى إطار السياق الذى وردت فيه - انفعالاً سلبيا مثل الألفاظ المشار إليها وهو أيضًا انفعال مستمر وغريب تماما على المضمون المنطقى الذى هو عليه فى القصيدة والذى هو على علاقة ظاهرية به. فاللفظة "حدْب " فى القصيدة تعنى فقط "الانحناء فوق ظهر الحصان" وهذا المضمون أوما يمثله من حدث (الانحناء على الحصان) لا يحمل بالضرورة أى معنى سلبى. وقد حاولت فى بحث نشرته [٨] تبيان ما إذا كان الانفعال السلبى الناجم عن ذلك النوع يرجع أيضًا إلى ذلك التداعى "اللاعقلانى"" : فلفظة "حدْب " بمعنى "الانحناء على الحصان" فى سياق شعر لوركا تستلزم وجود معنى آخر مختلف ينضم إلى المعنى الآخر بشكل غير واع: حدب بمعنى أناس بهم هذا العيب الجسدى، وهذا أمر جلل فعندما يفهمه القارئ (رغم أن ذلك قد يكون بشكل غير واع) ويسم به أرواح الشخصيات وليس أجسادها، عندئذ يتحول اللفظ ليدخل فى علاقة مع الانفعال الذى أثاره.

النمط الثانى للاَّعقلانية: عن الرمزية اللاَّواقعية أو اللاَّمنطقية

نتحدث هنا عن الشكل الثانى من أشكال اللاعقلانية (حيث ينبغى أن يندرج فيه ما سنطلق عليه فيما بعد "الرمز المتجانس [٩] "الرمز الإيحائى" و "الرؤية")، وهو ذلك النمط الذى يختفى فيه المعنى المنطقى بالكامل: ويمكن أن نطلق عليه أيضًا "الرمزية اللاواقعية" أو "الرمزية اللامنطقية". والأمر هو أننا نجد الكلمات الشعرية فى تلك "الرمزية" أو "اللاعقلانية" تفتقر ظاهريًا إلى أى معنى - رغم أنها تثير فينا إنفعالات معيَّنة - وإذا ما كان لها هذا المعنى فإنه مستكن بين طيات الانفعال وداخل فيه، وعلى هذا عندما يقول الشاعر بيثنتى ألكسندرى "عندما تغنى السيقان" نجد أن معنى أن السيقان تغنى يفتقر إلى منطق واضح ومباشر، والذى يمكننا أن نتعرف عليه فى العبارة لا يظهر فقط إلا فى أذهاننا بعد أن نتساءل عن الانفعال الذى عشناه مسبقًا، وهنا يمكننا الخروج باستنتاج (أى فى نهاية المطاف وبعد الشحنة الانفعالية) يقول بأن ألكسندرى قد أشار بهذا " الرّامز" "اللاواقعى" (ربما كانت تلك هى التسمية المناسبة) إلى ماعليه السيقان من جمال وإثارة للشغف والحب، وهذا بالطبع فى إطار السياق الذى لم أنقله فى هذه الصفحات[١٠].

اللاواقعية اللاعقلانية واللاواقعية المنطقية

علينا ألا نخلط بين هذه اللاواقعية اللاعقلانية وبين اللاعقلانية "المنطقية" فى الأستعارات التى سنعتبرها فى هذا الكتاب "تقليدية": أى أننى أقصد تلك الاستعارات المستخدمة خلال تلك الفترة الطويلة السابقة على الفترة المعاصرة؛ وقد كانت بعض هذه الأستعارات (مثل "شعر ذهبى" و "يد ثلجية" و"أسنان مثل اللولى" و "خدود كالورود") تستخدم عبارات لاواقعية، ومن البدهى أنه لاتوجد أشكال مثل تلك المشار إليها فى العبارات التى توجد بين علامات التنصيص ولايمكن أن توجد. غير أن الاختلاف جوهرى بين هذه وبين تلك التى تندرج فيما نطلق عليه "النمط الثانى

للاعقلانية" أو "الرمزية اللاواقعية" أو (اللامنطقية)، وهنا نجد من الملائم أن نتوقف برهة للتأمل الفاحص والمدقق. فى هذا الموضوع، فعندما نسمع العبارات التقليدية التى أوردتها (شعر من ذهب، يد من جليد ...إلخ) غير أن عقلنا يبحث عن علاقة منطقية يربط بها بين المصطلحين اللذين اجتمعا للتعبير عن شىء بعدما فشل فى إيجاد معنى حرفى لتلك المقولات؛ ولما كانت هذه العلاقة قائمة فإن عقل القارئ سرعان ما سيكتشفها؛ وبمقولة أخرى نشير إلى أنه لايوجد فى الدنيا "شعر ذهبى" ولا "يد من جليد"، لكن ألا يوجد هنالك قاسم (أى صفة من صفات) مشترك بين "شعر" وبين"ذهب" وبين "يد" وبين "جليد"؟! من الواضح أن الإجابة ببلى: أى أن الشعر يمكن أن يكون لونه شبيها بلون الذهب، وأن اليد يمكن أن تذكرنا بلونها بتلك الظاهرة المناخية، وعندما نعثر على وجه الشبه أو التوافق أو التقارب بين الكلمتين نجد أنهما إرتبطا فيما بينهما لحظيًا (شعر من ذهب ويد من جليد" وهنا نجد أن عقلنا الذى رفض فى بداية الأمر حرفية المقولة الشعرية يقبل الآن بوجود هذه المعنى الآخر، الذى أضحى مفهوما بالنسبة له، وهو الذى سنطلق عليه ـ وقد أطلقنا عليه ـ المعنى "المنطقى" بمعنى أنه يظهر بوضوح فى الوعى[11] وهذا ما يختلف جذريًا عن المعنى اللاعقلانى أو الرمز الذى لايتبدى أبدا لأول وهلة عند القراء ة الفورية للنص. والثانى نجد أن عقل القارئ يتدخل أمام الرمزية اللاواقعية (مثل تلك التى تحملها عبارة "السيقان تغنى") وهو تدخل ـ فى بادئ الأمر ـ شبيه بكيفية تدخّله عندما يتعلق الأمر بـ اللاواقع المنطقى، غير أن الخطوات التالية لهذا التدخل الأولى تتغير بشكل جذرى، ففى أولى هاتين الأمكانيتين نجد أننا نحاول "فى البداية" فهم حرفية النص، لكن "السيقان" التى نعرفها من واقع خبراتنا تشكل أمام محاولتنا هذه عقبة فهى لا يمكن أن تغنى، وهنا عندما تتبدى أمامنا الحرفية، التى ساقها المؤلف، غير معقولة، فإننا نتخذ خطوة أخرى مماثلة لتلك التى اتخذناها بشأن التشبيه التقليدى ونتساءل: هل هناك علاقة منطقية بين "السيقان" وبين فعل "الغناء" ؟ وهنا نصطدم بثورية التجديد فى الشعرية المعاصرة، ذلك أن الإجابة على هذا السؤال هى بالنفى. وعندها نفقد الآمل فى العثور على معنى منطقى ممكن ومباشر فإننا الآن أيضًا فاقدون الأمل فى

التوصل إلى معنى غير مباشر من ذلك الصنف: فلا يمكن أن نتوصل إلى معنى منطقى يربط بشكل ما بين السيقان وبين فعل الغناء. فماذا نفعل ؟ وبشكل آلى نلجأ إلى خطوة ثالثة لننقذ أنفسنا من هذا الفشل الدلالى الذى يتهددنا، وهذه الخطوة الثالثة والأخيرة تتمثل فى "أن نترك أنفسنا" أى أن نغلق أعيننا وندع كلمات الشاعر لتفرز بنفسها الأمكانيات الكامنة فيها لتثير وجداننا، فكما تقول الحكم الشعبية الأسبانية "عندما لايتوفر الخبز تكون الكعكة عزاءنا" أو بمقولة أخرى هو أنه عندما لايتوفر المعنى المنطقى فما علينا إلا أن نرضى بالمعنى الانفعالى ذلك أن الاتفعالات جميعها تتطلب وجود معانى: فخوفى وأنا فى الغابة يصورها كأنها شيء خطر، واستلطافى لبدرو معناه ذكر الصفات الحسنة له؛ فكل انفعال له معنى رغم أن ذلك ليس على المستوى الظاهر للعيان، وهو فى المحصلة نظرية تتعلق بأحد جوانب العالم، ومن هنا فعندمالا تتوفر المنطقية فى أرواحنا نلجأ مباشرة إلى هذا الطريق (وهو طريق أقل مناسبة للعقل لكنه أى العقل - يستخدمه -) الذى هو الانفعال. وهذا الأخير هو الذى يجعلنا نشعر - حيث أننا لا نعرف - بوجود معنى، ويساعدنا على أن نجد متكأ بديلا عن الفراغ الدلالى الذى كنا فيه. غير أنه عندما نؤكد أنه فى مثل هذه الحالات من التعبير الشعرى اللاواقعى نترك أنفسنا لهذه الانفعالية المرتبطة بتلك المقولة غير المفهومة فهذا معناه أننا نضع أنفسنا موضع الاستعداد حتى تحدث فينا كلمات الشاعر معانيها الإضافية المتوالية. أين ؟ لايتم ذلك من خلال الوعى بل بما قبل الوعى" Preconsciente، ومن هذه المعانى الإضافية نجد أن المعنى الأخير هو المسئول عن الانفعال الناجم عن "الموسيقى الجميلة والمرحة والمثيرة" وهذا المصطلح يرتبط بدوره أيضًا بمعانى " الشغف والسعادة والجمال". إذن نجد أن العملية العقلية التى تمت فى ذهن الشاعر (وهى عماية سوف نطلق عليها من الآن فلاحقًا رمز " العملية ×) هى على النحو التالى:

بينما تغنى السيقان { = موسيقى عذبة ومرحة وجميلة = عذوبة وسعادة وجمال = } انفعال بالعذوبة والسعادة والجمال داخل الوعى.(١٢).

ومعنى هذا أن اللاواقع الذى تم التعبير عنه من لدن المؤلف (بينما السيقان تغنى) يرمز كما قلت إلى ذلك المصطلح الأخير الذى ورد فى سلسلة المعانى الإضافية (العذوبة والسعادة والجمال)؛ وابتداء من هذه اللحظة أريد أن أنبه إلى أننى سوف أضع المصطلحات التى تظل فيما قبل الشعور بين أقواس مربعة، وفى إطار الأنماط الرمزية التى قد نستخدمها مثل ما فعلنا، وأقصد بما قبل الشعور فى هذه الحالة ذلك الخاص بالقارئ فى حالة هذا الكتاب (١٣)، كما أننى سوف أضع المصطلحات التى قد تضحى جلّية خارج هذه الأقواس؛ وعلى ذلك فإننى أحاول من خلال الفقرة السابقة الأشارة إلى أن الجزء الذى يستقر فى وعى القارىء هو العنصر الأول أو الرّامز (أى "بينما تغنى السيقان") أما النهائى أو المرموز (الشعور بالخلابة والسعادة والجمال) فوق يكون لكن لايوجد ذلك الرابط بين ذلك المصطلح النهائى وبين المصطلح السابق عليه فى التيار الذى يدمجها (ومن هنا فإن علامة = تظل داخل الأقواس المربعة) كما لايوجد ذلك المعنى الخاص بالانفعال (فهناك وعى بالشعور بالخلابة و ...إلخ، لكن ليس هناك وعى بما يعنبه ذلك الشعور). إن التداعيات المتلاحقة (التى تؤدى فى نهاية المطاف إلى المعنى الرمزى أو المرموز الذى هو شعورى محض) نجدها فى المرحلة السابقة على الشعور (سوف نتحدث عن هذا لاحقًا) وكأنها معادلات دقيقة لا يصل منها شىء إلى الشعور، وسوف نعرض لسمات هذه المعادلات لاحقا، ورغم هذا فهى تختلف كثيرا عن تلك التى تتشكل فى العقل اليقظ، مثلما هو الحال فى ذلك التشبيه "شعر من ذهب")؛ وعلىّ أن أوضح أيضا أنه رغم أن المعنى الرمزى قد يكون لا عقلانيا ، وبالتالى لا يمكن أن نتحدث عنه فى إطار الوعى وفى لحظة القراءة، إلا أننا سوف نتناوله من منظور مايحدثه من مشاعر أو انفعالات (١٤) ولهذا فإن ذلك الانفعال موضوع خارج الأقواس المربعة) وهنا نتساءل: إلام يرجع هذا ؟ الأمر واضح: معنى ذلك ليس إلا مجرد وعى، وهنا نجد أن الجزء الأخير فى المعادلات السابقة على الشعور (الشعور بالخلابة والسعادة والجمال فى المثال الذى نتحدث عنه) يتم الوعى به يظهر على هذا النحو فى العقل اليقظ مثلما كان عليه فى المرحلة السابقة على اللاشعور: أى كمجرد انفعال ومحض شعور (وهو ماننسبه نحن معشر القراء بشكل

خاطئ إلى "الرامز"). وعندما نقوم بتحليل، الذى دخل إلى منطقة الوعى بعد أن كان فى بداية الأمر مجرد الحلقة الأخيرة فى سلسلة المعادلات الجلية، فإنه يظهر وقد ضم تحت عباءته معنى (لاعقلانى غير أنه يمكن التعبير عنه بشكل عقلانى إذا ما أردنا تقصّى دقائقه بشكل يخرج عن إطار الجماليات)، إننى هنا أتحدث عن معنى "الخلابة والسعادة والجمال" وفى نهاية المطاف يمكننا أن نخرج من كل ماسبق عرضه بنتيجة مهمة وهى أن كل شىء مرموز (سوف نتحدث بالتفصيل عن تلك الفكرة فى الفصلين الحادى عشر والثانى عشرمن هذا الكتاب) هو ثمرة تتابع كيانات انفعالية وسابقة على اللاشعور (ذات طبيعة استعارية أو مجازية metonimra) ولهذا التتابع ما لايقل أبدا عن ثلاثة حلقات (A } = إنفعال ب B = انفعال ب C فى المرحلة السابقة على الشعور = } إنفعال ب C فى الوعى[١٥] وأحياناً مايزيد عدد هذه الحلقات كثيراً كأمر ناجم عن الرّامز، وسرعان ما سوف نتحدث عن سّر هذا. وما يعنينا الأن فى المقام الأول هو القول بأن المعادلات التى تمخضت فى شكل سلسلة ليس لها نتائج إلا فى الحلقة الأخيرة، وتستقر هذه النتائج فى الوعى، وعلينا أن نوضح هنا أن هذه النتائج هى نتائج ذات طبيعة انفعالية (وبالتالى ملموسة) باستثناء الرّامز الذى هو الملفوظ. وتعتبر المعادلات الأخرى مجرد إفتراض نظرى، ذلك أنه يمكن الوصول إليها من خلال إيضاحات الناقد الذى يتولى محاولة تقديم تفسير منطقى وعقلانى للانفعال "غير الملائم" الذى أحدثه أو أيقظه الرامز فى نفسه[١٦] .

رمزية الواقع والشعر

لنخرج بمحصلة أخيرة من كل ماعرضناه وهى أن الرمز الأدبى الذى أطلقنا عليه "الرمز غير المتجانس" هو الصورة البلاغية الوحيدة التى يعنى مجرد وجودها أنها تتضمن قيمة جمالية إيجابية، أو بمقولة أخرى هى أن الرمز غير المتجانس، عندما يكون، لابد أن يكون ذا قيمة من المنظور الشعرى. ولمزيد من الوضوح فى التعبير أننا عندما نقول إن قصيدة ما تتضمن رمزاً غير متجانس فيها يعنى التأكيد

على أن التعبير اللغوى شعرى، فلا يمكن أن تكون هناك رموز من هذا الصنف وتتسم فى أن معا بأنها غير جمالية وغير مقبولة.لماذا ؟ ذلك أنه لما كان هذا النوع من الوسائل يتألف من عملية لاشعورية ـ سابقة على اللاشعور يثير فينا لآخر جزء من مكوناتها انفعالاً، أو أن هذه العملية تحدث، بالفعل وهنا نجد الانفعال الشعرى إما أنه لايحدث أننا أثناء العملية المرحلية وبالتالى نجد أنفسنا ونحن نفتقد للرمز غير المتجانس، وما بين أيدينا ليس إلا لغة واقعية ("منطقية" فى دائرة المصطلحات التى نتحدث عنها"). وعنما يكون هناك رمز غير متجانس فهذا يساوى إحداث انفعال جمالى لدينا وهذا ما بدأت بالتأكيد عليه فى هذا الفصل، فكل رمز غير متجانس هو رمز شعرى وإلا فلن تكون هناك رمزية من أى نوع.

الهوامش

(١) كانت فترة "التوجه النثرى الحداثى" هى إحدى فترات "الراحة" أو "النسيان""، وهناك عصر آخر وهو مابعد الحرب الأهلية الأسبانية وخاصة بين "الشعراء الأجتماعيين" (ولكن لم يكن بينهم فقط).

(٢) سوف نطلق فى هذا الكتاب مصطلح "المعنى المنطقى" على ذلك المعنى الذى يتبدّى فى الوعى على هذه الشاكلة، وهو يختلف عن "المعنى اللاعقلانى" الذى لايتبدى فى الوعى إلا بشكل انفعالى، وما أقول فى المتن هو أنه يحدث أحياناً ألا تكون هناك علاقة منطقية ـ أحياناً ـ بين الانفعال الذى نعيشه كقراء وبين المقولة المنطقية الصادرة عن الشاعر سواء كان ذلك بشكل مباشر (انظر لاحقاً تحليل بيت الشعر "الخيول السوداء" للوركا) أو بشكل غير مباشر بأن يكون على شكل استعارة تقليدية على سبيل المثال (حيث إنه لايزودنا دائما بمعنى منطقى ـ بالمفهوم الذى حددناه للتوّ ـ): وبعد فترة وجيزة سوف أقوم بتحليل بيت الشعر "حدْب وظلاميون" للوركا فى هذا المنحى: فكلمة 'حدْب ماهى فى واقع الامر إلا استعارة تقليدية ذلك أن معناها يظهر فى وعى القارئ أى "أنحناء فوق الحصان" كما سوف أشير إلى ذلك فى المتن، وعلى هذا فإن ذلك المعنى الذى أقوله عنه إنه "منطقى" ليس دوما هو المعنى الحرفى أو الموضوعى للتعبير كما يظن غ.أ مارتنيث (انظر كتاب سمات الشعر ـ طبعة جامعة أوبيدو ص ٤٥١) إذ علق على المصطلحات التى سقتها فى هذا المقام، ولهذا كان من الملائم استخدام مصطلح آخر أو مسمى آخر عثرت عليه بالتحديد فى ذلك المسمى وهو "المعنى المنطقى".

(٣) تحدثت فى الفصل السابق عن المراجع المتعلقة بالرمزية، انظر أيضاً المراجع الواردة فى نهاية هذا الكتاب، ورغم ما كتب كثيرا عن الرمز فإننى أعتقد أننى لازلت على الرأى الذى سقته قبل ذلك فى هذا المقام، ومنذ سنوات طويلة، فى كتابى "نظرية التعبير الشعرى".

(٤) قمت فى بحثين من أبحاثى بإطلاق مسمى مختصر على ذلك النمط من الرمزية وهو "الرمزية ثنائية المعنى " dise'mico، أما التغير الذى أقوم بإدخاله الآن فمرده أن الرموز من النوع المقابل ، والتى سنطلق عليها فيما بعد "غير متجانسة " heterogenees يمكن أن تكون أيضاً ذات معنيين أو أكثر، والفارق بينهما، كما اتضح لنا جلياً، لايكمن فى وجود معنيين أو معنى واحد من المنظور الرمزى كما كنت أرى قبل ذلك (إذا أطلقت على أحدها رموزاً ذات معنيين وعلى الأخرى رموزاً ذات معنى واحد والفرق هو أن ازدواجية المعنى disemia فى الأمثلة الأولى غير متجانسة حيث إن اللفظة التى تعبر عنها تجمع بين معنى منطقى ومعنى لاعقلانى، أما ازداواجية المعنى Disemia أو تعدديته Polisemia فى الرموز الأخرى فهو متجانس ذلك أن المعانى المختلفة (فى حالة وجودها) تتسم بأنها لاعقلانية "والرموز غير المتجانسة ـ لنطلق عليها هذه التسمية المختصرة ـ إنما هى رموز مزدوجة المعنى من حيث المبدأ، غير أن الرموز المتجانسة يمكن أن تحمل معنى واحداً أو اثنين أو أكثر، ولتكن هذه الملاحظات التى دوّناها فى هذا الهامش نبراَسا لنا حتى لا يدخل الخلط عقول بعض من يقرأون مداخلاتى الأخرى حول الموضوع.

(٥) إن عدم ملائمة الانفعال الرمزى يمكن أن تكون نوعية أو كمية، فهى تنسب إلى الصنف الأول عندما ينطق الشاعر بشيء محايد من حيث استثارة الانفعالات، أو حتى اثارة انفعال "طيب"، وهنا نشعر بشعور سلبى (مثلما هى الحال فى "الخيول السوداء" التى ستقوم بتحليله فى المتن) أما من الناحية الكمية فنجد أنه عندما ينطق الشاعر بشيء وليكن على سبيل المثال أمرا إيجابيا لكن هذا الانفعال مبالغ فيه من حيث الكّم وبالمقارنه بالانفعال الذى قد يحدثه لدينا ذلك الرمز فى الحياة اليومية وفى ظل الظروف العادية، وأيًا كان الرمز من هذا الصنف أوذاك (النوعى والكمّى) فإنه فى هذا المقام "غير ملائم" بالمقارنة بالانفعال الذى يحدثه فينا (والعكس كذلك كما أؤكد فى المتن).

(٦) من حيث التعريف الذى سقناه فى البداية نجد أن رمزية النمط الأول غير مرئية، وتختلف معها فى هذا المقام الرمزية الخاصة بالنمط الثانى والثالث حيث إن القارئ يشعر بأن هناك معنى رغم أن هذا المعنى 'معمّى عليه: إذن يظهر وكأنه مختبئ.

(٧) يلقى جلبرت دوران باللائمة على كل من فرويد وليفى إشتراوس فى محاولته ترجمة الرموز إلى معانى منطقية وهذا ماسنفعله نحن أيضًا فى هذا الكتاب. ويؤكد الكاتب أن كلاً من "التحليل النفسى والبنيوية يختصران الرمز إلى مرموز ليس به أى غموض" (جلبرت دوران: الخيال الرمزى - باريس: طبعة الجامعات الفرنسية ١٩٧٦ ص٤٣)، ويضيف أن معنى هذا أن يتحول الرمز إلى علامة Signo أو إلى تعبير مجازى (العمل المذكورص٦١).

وللإجابة على هذا اللوم نقول بأن "ترجمة" رمز ما لاتعنى أبداً أن تلك الترجمة تساوى الرمز نفسه، فالرمز هو فقط إنفعال محدد يعيشه الوعى، أما ترجمته أو معناه المنطقى فهو بلا أى انفعال؛ وينشأ غموض الرمز أن المعنى يظل مستترا بالنسبة للوعى لكن لايستلزم ذلك عدم قابليته للوصف وإندراج ذلك على من يقوم بالتأويل، وهنا أرى أن ما يحدث كثيرا هو أن المعنى المستتر للرمز ليس بسيطًا بل معقداً، وأذهب إلى أبعد من هذا بالقول بأنه شديد التعقيد (انظر كتابى: السريالية الشعرية والرمزية)، فالرّامز الواحد يشير إلى عدة رموز فى آن معا (وربما متعارضة فيما بينهما) وهذا لأسباب يمكن توضيحها. وإذا ما قمنا فى مثل هذه الحالات بحصر الرمز فى معنى واحد، فمعنى هذا أننا نخون النص، وإيجازًا للقول نشير إلى أن ماتزوّدنا به الرموز هو الانفعال الذى يرتبط بمعنى معين يظل خارج دائرة الوعى، كما أن هذا المعنى يمكن أن يكون متعدداً فى بعض الحالات لدرجة أنه يمكن أن يكون ذا طبيعة متناقضة كما سبق أن قلت، وطبيعة التناقض هذه تتعلق بالصلات القائمة بين مكوّناته المختلفة فى إطار هذا التعدد ،، والانفعال المرتبط بهذا التعدد وذلك التناقض سوف يتبدى لنا وكأنه أحيانًا شديد التعقيد والغموض، كما أن تأثير الرموز الذى يتحدث عنه دوران لانراه قائما - فى هذه الحالة - بفضل رابطة يستحيل إيجادها، بل هناك مؤشر غير واع بالمعنى الرمزى يرتبط بما عليه الانفعال من تعقيد، ربما كان أيضًا متناقضاً؛ غير أن ذلك يرتبط أيضًا بالشعور بالواقع الذى نستشفه من خلال الرّامز (كما سنرى ذلك فى بعض صفحات الفصل الخامس عشر من كتابنا هذا)، ولايمكن لهذا النوع من التعالى trascendencia أن يحول دون التوصل إلى تفسير غير أنه تفسير لا يستهدف أبدا أن يكون مناوئًا للانفعال الرمزى نفسه؛ فالغاية منه تنحصر فقط فى التوصل إلى تفسير ثقافى للانفعال المذكور، ومن هنا فإن أعتراض 'دوران يفتقر فى نظرى إلى أساس منطقى.

(٨) انظر "نظرية التعبير الشعرى" الطبعة المذكورة، الجزء الثانى، ص٣٢٥ وما يليها.

(٩) انظر الهامش رقم ٤ فى هذا الفصل

(١٠) وها هو على النحو التالى:-

لكن لا، شباب، أمل، فرحة، حرارة أو ضوء

شقة من رخام حيث اللحم ملقى،

جسد، غرفة من الأوبال تكاد تستشعر هدبًا

وشفاه ملتصقة بينما السيقان تغنى.

قصيدة "شباب" من ديوان: "التدمير أو الحب"

(١١) سوف أستخدم فى متن هذا الكتاب مصطلح "المعنى المنطقى" أو "العقلانى" للإشارة إلى المعنى الذى يتبدّى فى الوعى، كما سوف أطلق مصطلح المعنى اللاعقلانى على ذلك لايظهر فى الوعى رغم أنه فيه على المستوى الانفعالى.

(١٢) فإذا ما أردنا المزيد من التحديد فإن البنية سوف تكون على شاكلة ما أوضحته فى التحليل وهى:

"بينما تغنى السيقان" = [إنفعال "بموسيقى فيها خلابة وسعادة وجمال = شعور بالخلابة والسعادة والجمال=] انفعال بالخلابة والسعادة والجمال". وكلما كانت هناك الرمزية نجد مراحل مشابهة لما سبق أن عرضناه بما فى ذلك ما يتعلق برمزية الواقع، ولنجّرب ذلك على الحالة الأخرى "الخيول السوداء" [= الانفعال "بالليل" = إنفعال "بعدم الرؤية" = انفعال بضيق أفق الحياة وقصرها = انفعال بأننى أقرب من الموت - أو أننى معرض لخطر الموت = إنفعال بالموت =] الانفعال "بالموت" فى الوعى.

وسوف نقوم بتبسيط هذه التركيبة فى الأمثله التالية بحيث تكون "انفعال" بالنسبة للنهاية الخاصة بالوعى التى تقع خارج الأقواس المربعة (حيث يتولى المتن شرح وظيفة هذه الأقواس)؛ وعلى ذلك فى حالة "الحدْب" (الحدْب وظلاميون) فى نفس القصيدة تكون التركيبة المبسطة على النحو التالى:-

"حدْب" (بمعنى أنهم منكفئون) [= حدْب (بمعنى أن كل واحد من هؤلاء الرجال أحدب) = كائنات مجسدة مخيفة = كائنات روحية مخيفة (أى أشخاص من ذوى النوايا السيئة) =] انفعال بوجود كائنات روحية مخيفة (أى أشخاص من ذوى النوايا السيئة).

والوصف التفصيلى للحالة السابقة (وكذلك فى جميع الحالات، هو على النحو التالى:-

حدْب (بمعنى أن كل واحد منهم أحدب) [= إنفعال " بالحدْب" (بمعنى أناس ذوى ظهور مقوسة) = انفعال بكائنات مخيفة جسديًا = إنفعال بكائنات مخيفة روحيا (أشخاص من ذوى النوايا السيئة) =] انفعال بكائنات مخيفة (أشخاص من ذوى النوايا السيئة.

(١٣) وقد فعلت نفس الشىء فى الكتاب الذى ذكرته "السريالية الشعرية والرمزية"، بشأن المراحل ٧ أو ذلك الخاص بالمؤلف فطبيعة الموضوع فى ذلك الكتاب تقتضى ذلك.

(١٤) يقول أورتيجا إى جاسيت "إن ذلك خطأ تم تجاوزه فى المرحلة الحالية من المراحل التى يعيشها علم النفس" ألا وهو "حصر هذه التسمية (يقصد مسمى الشعور" على حالات الكدر أو السرور، أو السعادة والحزن، فكل صورة موضوعية ينجم عنها رد فعل ذاتى (...) عندما تدخل الوعى أو تخرج منه ويمكن أن تذهب إلى ماهو أبعد من هذا وهو أن ردّ الفعل الذاتى هذا ليس إلا فعل التلقى أو الإدراك سواء كان رؤية أو ذكريات ...إلخ (خوسيه أورتيجا إى جاسيت "مقال فى الجمال، على شكل موحد" ـ الأعمال الكاملة الجزء السادس ـ مدريد ـ طبعة مجلة الغرب عام ١٩٤٧م ص, ٢٦٠

(١٥) أحيانًا ما يبدو أن هناك فرعين (A [= B =] الانفعال ب B فى الوعى) " وسوف نشير فيما بعد إلى أن التساوى بين A أو B (فى أنهما يدخلان فى اللاشعور ولا يخضعان بالتالى للسيطرة العقلانية وما يترتب على ذلك من كون هذا التساوى جاداً ـ أى أنه ليس ملموسا كما هو الحال فى الاستعارات التى تربط أطرافها علاقة منطقية ـ وكونه "شموليًا" فإن المصطلحات ثلاثة وهى : A الذى يرتبط أولا بذلك الجزء B حيث يتوافق A، B بالفعل (فى المثال الأستعارى للوركا: الخيل سوداء = سواد الليل = الليل كعنصر يسهم فى تقليل مجال الرؤية عندى). فالخيل سوداء يشبه الليل فى اللون ولكن ليس فى تلك السمة الخاصة بالليل التى تحول دون الرؤية. وعندما نقول بأن A (الخيل سوداء) يرتبط ب B (الليل) عندئذ نكون قد أخطأنا، فالمصطلحات كانت ثلاثة ($b_1 = b_2 = A$) وهذا ما يحدث دوما كحد أدنى عندما تكون هناك عملية ترميز، وبالنسبة لحالة المثال "الخيل سوداء" فإن المراحل أطول مما أشرنا هنا، فكما سبق القول الخيل سوداء = [سواد الليل = العمى الناجم عن ظلمة الليل = لاأرى = حياتى أقصر = أقترب من الموت = الموت =] الانفعال بالموت فى الوعى. ولقد أردت أن أوضح هنا أنه فيما يتعلق بالمعادلات المتعلقة باللاشعور فإن العنصر الثانى يحمل فى طياته الثالث وبالتالى من المستحيل أن يكون هنا خط رامز للمراحل مكون فقط من جزءين. وماقلته فى هذا الهامش يكمله أيضًا ماأوردته فى الهامش رقم (١) (الفصل السابع) من هذا الكتاب وهنا علىّ أن ألفت الانتباه إلى أن الفهم الكامل لمحتوى هذا الهامش (١٥) يتطلب قراءة فاحصة ومتأنية للفصل الثانى عشر من هذا الكتاب حيث أدرس فيه سمات التعادلات المتعلقة باللاشعور والتى نجد من بينها "العبوس والشموليه" ... إلخ وهو ما سوف أتحدث عنه فيما بعد.

(١٦) : السبب فى عدم الملاءمة هذا أمر واضح وجلىّ ، فإذا ما كان كل رمز يولد من وراء نظام مثل ذلك :

انفعال C فى الوعى [= C = B =] A

وهنا يتضح أن الانفعال (C) لابد أن يكون غير ملائم بالنسبة لـ A ذلك أنه انفعال بـ C وليس انفعالا بـ A .

الفصل الثالث

جدل اللاعقلانية Dialéctica de la irraciomalidad

الفترتان الأوليان لتطوّر اللاعقلانية فى الوقت الحاضر وطبيعتهما الجدلية.

انتقل الشعر المعاصر من النمط الأول من أنماط اللاعقلانية (الخيل سود) إلى النمط الثانى (بينما تغنى السيقان)، ولما كان هذا التحول يتسم بالحيوية فإنه يقبل مبدئيًا تزامن فتراته المختلفة وخاصة عندما تكون هذه الفترات مرتبطة ببعضهاالبعض برباط جينى ولمزيد من الإيضاح أريد القول بأنه رغم أن النمط الثانى من أنماط اللاعقلانية (رمزية اللاواقع أو الرمزية اللامنطقية) ينجم أساسًا من خلال التطور الجدلى[1] إنطلاقًا من النمط الثانى (رمزية الواقع أو الرمزية المنطقية) فمن الممكن ظهوره أو وجوده فى تاريخ الشعر متزامنًا مع الآخر وربما ظهر قبله، ويرجع ذلك فى نظرى للطبيعة البنيوية لكل مايرتبط بالحياة[2] فإذا ما نظرنا إلى بنية ما وجدنا أن كل جزء فيها يتطلب وجود باقى المكوّنات الأخرى، ولما كانت البنية تستلزم وجود كافة العناصر فهى كذلك تستلزم توفر العناصر الأخرى التى تعتبر السبب البنيوى المباشر، والمحصلة هى أننا نجد تلك العناصر الأخرى هى التى تسبق أولاً بالضرورة رغم أنها قد تظهر بعد ذلك بالفعل ولمزيد من التحديد نقول: إن العنصر B (الثانى أو الثالث ...إلخ) فى بنية ماهو العنصر المنبثق بشكل مباشر أو غير مباشر من العنصر الأول A ويمكن أن نجده بشكل مسبق ، من المنظور الخاص بالترتيب الزمنى، أى أنه يسبق العنصر A رغم أنه هو محصلة له والسبب هو أنه

عندما يكون جزء من البنية فإن مجرد "وجوده فيها" يحتّم الوجود الوراثى أو الجينى المسبق للعنصر A الذى قد لايكون قد ظهر أمام نواظرنا رغم أنه موجود بشكل افتراضى Virtual على أساس الوجود الفعلى لما ترتب عليه من الناحية الجينية. وبعد هذا الإيضاح المهم ندرك على الفور أن النمط الأول من أنماط اللاعقلانية (الرمزية المنطقية أو رمزية الواقع) لا بد أن يحمل فى طياته - انطلاقًا من طبيعته - إمكانية وجود النمط الثانى وهو الرمزية أو اللامنطقية؛ فإذا ماكان الانفعال الناجم عن النمط الأول غير مرتبط - فى البداية - بالمحتوى المنطقى الذى تتضمنه العبارة الشعرية [٣] ولم يسهم هذا المحتوى المنطقى من بعيد أو من قريب فى توليد ذلك الانفعال (فالمهمة الشعرية الخاصة به فى القصائد التى يظهر فيها مختلفة وهذا مالا أريد الخوض فيه فى هذه اللحظة)[٤] فإننا نجد أنفسنا أمام نفحات شعرية لحظية، وحتى أمام قصائد، قد انتزع منها كل ما يتعلق بالبعد المنطقى دون أن يطرأ أى شىء على الانفعال نفسه الذى هو مستقل عنه تماما. ولكن البرهنة على أن الأنفعال ليس له علاقة بذلك المحتوى - إضافة إلى الأسباب السابقة - وذلك بالأعتماد على نفس الأبيات التى نقلناها من قصيدة الرومانث للوركا. فقد سبق أن قلت بشأن هذه القصيدة إن لفظة "الحدْب" Jorobados تعنى من الناحية المنطقية "الأنحناء على ظهر الخيل"، لكن بدلاً من أن نفهمها على هذا النحو ندركها بمعنى رجال يمتطون الخيل ويحملون شنطات معلقة على ظهورهم (وهذا احتمال كبير)، وهنا أتساءل: هل يحدث تغير فى حجم ونوعية الانفعال بناء على هذا ؟ والجواب أن لا هذا ولا ذاك، وهذا برهان لايداخله الشك فى أن ذلك الانفعال لا يرتبط بالمعنى المنطقى الذى نلحقه بهذه الأبيات بل يرتبط بالتداعى اللاعقلانى "رجال حدْب" الذى تثيره لفظة "حدْب" فى قصيدة لوركا بغض النظر عن المضمون الذى نلحقه بتلك اللفظة: سواء كانت بمعنى رجال يحملون شنطاً على ظهورهم أو أنهم رجال ينحنون فوق ظهور الخيل.

المرحلة الثالثة فى التطور المعاصر للاعقلانية:

ربما يمكن أن نذهب إلى ماهو أبعد من هذا (سوف نتحدث لاحقًا عن سبب هذا التحفظ فى العبارة)، وهو ما نجد عليه الشعر المعاصر، أى أننا يمكن أن نعثر على نمط ثالث من أنماط اللاعقلانية، فقد رأينا النمط الثانى (بينما تغنى السيقان) أن الكلمات التى ساقها الشاعر قد انتزعت منها تلك العقلانية أو المنطقية عندما أصبحت جزءًا من القصيدة، أو أن نقول بطريقة أخرى بأن القارئ إزاءها لا يتلقى منها إلا إيحاءاتها اللامنطقية ، ومعنى هذا أن القارئ إستبعد ونفى المحتوى المنطقى الذى عليه هذه العبارات فى الاستخدام اللغوى اليومى، فهو محتوى غير قابل للتفكير فى هذه اللحظة، أى فى إطار السياق العام للقصيدة، غير أنه إذا ما كان الأمر كذلك، على مايبدو للوهله الأولى، فمن داخل مراحل تطور الشعر يمكن لشاعر هنا أن يقوم بتنفيذ عملية تبسيطية مشابهة لتلك التى أدت إلى وجود النمط الثانى استنادًا أو انطلاقًا من النمط الأول من أنماط اللاعقلانية؛ لنتذكر ما قلناه، كان فى النمط الأولى دلالتان الأول لاعقلانية أو "المرموز" والأخرى منطقية وهما مستقلتان عن بعضهما البعض كما أن عقل القارئ يتلقاهما وهذا هو جوهر الأمر، غير أنه لما كانت إحداهما ـ اللاعقلانية أو المرموز – هى التى تقوم بدور انفعالى فمن الممكن أن نرى فى مسار الشعر المعاصر ظهور صنف من القصائد أو من الشطحات الشعرية التى تزول فيها الدلالة الأخرى أى المنطقية ـ كما سبق القول ـ وبذلك يدخل الشاعر إلى الصنف الثانى من اللاعقلانية (الرمزية). حسن، ها نحن الآن نلاحظ أن ذلك النمط الثانى يحمل هو الآخر عنصرًا غير فاعل، على مايبدو، من الناحية الانفعالية وهو عنصر يضم كل السمات التى تدل على عدم فعاليته وبالتالى حذفه فى قصائد أخرى يمكن إبداعها فى شطحات شعرية أخرى، وأن أى تغير محتمل فى مسار الشعر يمكن أن يجلب معه ذلك (وقد جلب بالفعل). وهنا لايداخلنا الشك فى أن الكلمات الشعرية فى إطار اللاعقلانية الخاصة بالنمط الثانى أو مايسمى بالرمزية اللامنطقية لها فى القاموس دلالة أو مضمون لايتلقاه القارئ من الناحية النفسية عندما يقرأ الكلمة

فى سياق القصيدة، وإذا كان ذلك نتساءل: ألا يمكن أن تكون هناك طريقة شعرية أخرى أكثر جرأة عن ذى قبل، بمعنى أنه قد زال فيها كل شىء حتى ذلك المفهوم الذى قلنا عنه إنه غير فاعل وبالتالى نجد أنفسنا أمام نمط ثالث من أنماط اللاعقلانية ؟ ونتساءل أيضًا: كيف يمكن القضاء على ذلك العنصر (المفهوم) الذى يباعده القارئ ولايعنى به عندما يقرأ القصيدة وكأن وجوده فى القصيدة بمثابة جسد بلا روح ؟ وللإجابة على هذا السؤال نقول بوجود وسيلة غاية فى البساطة للتوصل إلى ذلك ألا وهى استخدام ما أطلق عليه بشكل فكاهى مسمى **Jitanjáfora** بمعنى وجود عبارات هى اختراع محض أتى به الشاعر، وأصوات كانت غير موجودة سلفًا فى السياق اللغوى، كما أن المؤلف لا يلصق بها فى الوقت الحاضر أى معنى يمكن أن نطلق عليه من منظور المصطلحات التى نستخدمها "اللاعقلانية المحضة" أو الرمزية. وهنا بالتحديد مكمن الفرق بين ال **Jitanjáfora** وبين مجرد إيراد المصطلحات المستحدثة **neologismo** فهذه الحالة الأخيرة هى عكس الحالة الأولى حيث نجد مبدعها (أى مبدع المصطلح المستحدث) يعمد منذ البداية إلى أن يكون لها مضمون منطقى، خلافًا لما عليه الحال بالنسبة للحالة الأولى.

هل من المشروع شعرياً إستخدام هذه العبارات المخترعة **Jitanjáfora**؟(*)

هل استخدام هذا الصنف الثالث من أصناف اللاعقلانية، وهى العبارات المخترعة **Jitanjáfora** (لنسمِّها هكذا) مشروع بشكل صريح لا، ليس فيه بنفس الدرجة التى عليها النمطان الأوليان: المنطقى واللاعقلانى ؟ علينا البدء بمناقشة قضية فعلية: الأمر الذى لا شك فيه أن هذه العبارات المخترعة **Jitanjáfora** قد استخدمت فى

(*) هى عبارة عن لفظة اخترعها ألفونسورييس (١٩٢٩) بمعنى أنها إشارة إلى الكلمات والاستعارات وأصوات المحاكاة وعلامات التعجب والمقاطع الشعرية التى تفتقر إلى معنى ومع ذلك تضم فى داخلها حافزًا قويًا للخيال . (المترجم)

الشعر المعاصر(٥) ابتداءً من الدادية وربما قبل ذلك أى فى الشعر الشعبى، أو فى أشعار تأثرت بهذا الأخير ومن أمثله ذلك ماورد فى أحدى قصائد لوبى دى بيجا حيث يتحدى عن هنديات أمريكيات قائلا:

Piraguamonte, Piragua

Piragua, Jevizarizagua

وانطلاقًا مما قلناه سابقا يبدو أن لا شىء أكثر طبيعية من إمكانية تطور مراحل اللاعقلانية حتى الوصول إلى العبارات المخترعه **Jitanjáfora** فى الشعر المعاصر، بعد أن أنجزت مرحلة اللاعقلانية الواقعية من النمط الثانى والتى فيها نجد المضمون القاموسى للكلمة - فى القصيدة - وقد أصبح كأنه مخدر وخاضع لنوع من اللاحركة، إذ سبق أن قلنا بأن القارئ لايصل إليه ذلك المعنى، ومع هذا فالتأمل البسيط يجعلنا نتفق سريعًا على أن إمكانية ظهور العبارات المخترعة - التى أصبحت أمرًا لامناص منه - وأنها لا تنْسب إلى نفس النظام الذى عليه النمطان الأول والثانى من أنماط اللاعقلانية (الأول واقعى والثانى لاواقعى)، فإمكانية وقوع وحدوث واحد من هذين النمطين أمر واضح لالبس فيه، أما بالنسبة للعبارات المخترعة **Jitanjáfora** فلا ، إذا نجد هذا النمط الأخير يمكن أن يظهر طالما كان هناك التزام بعدة قواعد، ورغم ماقلناه حتى الآن فإن هذا النمط الثالث من أنماط اللاعقلانية ليس له وجود فى حدّ ذاته، بمعنى أن العبارات المخترعة **Jitanjáfora** يمكن أن تظهر فى عبارة جديدة، تخلو من محتوى منطقى، تحدث تأثيرها الموضوعى فينا لإثارة انفعالاتنا وسبب هذا تداعيات لاواعية، وهنا نتساءل: هل يمكن تحقيق هذا دون وجود مضمون فى إطار القصيدة حتى ولوكان مجرد محفز ودون أن ينفذ بعد ذلك إلى وعى القراء ؟ علينا أن نعترف ونقول ردًا على السؤال بالنفى إذ أن اللاعقلانية اللفظية - أيًا كان صنفها - عندما ترتبط برباط الموضوعية يمكن لها أن تظهر فقط من خلال أسس لها معانيها أو مايساويها، فعلى سبيل المثال أنه إذا ما أثارت فينا عبارتا " الخيل سُود" و "الحدوات سوداء"، فى قصيدة الرومانث التى ألفها لوركا،

قد أحدثت فينا انفعالاً حاداً وفيه ثقل ... إلخ فإن ذلك يرجع إلى أن صفة "السوداء" في كلتا العبارتين تعنيان وتشيران منطقيا إلى لون محدد هو اللون القاتم (الأسود) الذى نربطه بشكل لا واعى بواقع آخر قائم وهو الليل، وهذا الواقع الآخر يرتبط ب " لاأرى" وبالتالى "حياتى قصيرة" وأخيرا "الموت" [٦] الأمر الذى يثير فينا انفعالات بالعبوس والكدر....إلخ التى أشرنا إليها. والعلاقة القائمة بين التداعى اللاعقلانى "الليل" ومعنى السواد هى أمر واضح وبدهى؛ وهنا نتساءل: ماذا يحدث عندما تكون اللاعقلانية ذات أصول صوتية فقط (حيث أن أحد أنماط اللاعقلانية يمكن أن يكون قائماً قبل الحقبة المعاصرة)[٧] عندما نقول "تيك تاك الساعة" على سبيل المثال ؟ ألا يمكن أن نعتبر ذلك النمط هو الذى تدخل فيه العبارات المخترعة **Jitanjáfora**؟ وإذا ما كانت الإجابة ببلى فإن العبارات المخترعة **Jitanjáfora** تحدث تأثيرها الانفعالى فينا بسبب ما تتضمنه من إيقاعات صوتيه ليس إلا، فمن المعروف منذ زمن بعيد أن ذلك التعبير الصوتى المحض ليس كذلك إلا فى إطار معين مخالف لذلك الذى يمكن أن يدحض الثوابت التى نحن عليها، وإذا ما كان هذا الجزء من العبارة، "تيك تاك الخاص بالساعة"، ذا بعد تعبيرى بالنسبة لنا (أو كان كذلك فى الأصل) فما مردّ ذلك إلا للمكوّنات الصوتية له، غير أنها، فى هذا الإطار، لاتحدث تأثيرها بمعزل عن المضمون الذى تحمله بل فقط بصفتها مرتبطة به، ومعنى هذا أن لفظة "تيك تاك" تبدولنا تعبيرية لأنها تحاكى صوت الساعة، وهنا نجد أن 'بعدها التعبيرى يرتبط كثيراً بمفهوم "صوت الساعة" الذى تتضمنه، وبعبارة أخرى نقول "إن تلك الأصوات تفتقر بمفردها لأى سمة شعرية. وإذا ما تأملنا اللفظة الفرنسية **"tactique"** ذات السمات المماثلة عمليًا للفظة الأسبانية والفرنسية **tic - tac** لوجدنا أنها لاتحمل تلك السمات التى عليها الأخيرة، فاللفظة الفرنسية **"tactique"** تضم سمات صوتية لاتستوحى البعد الدلالى الخاص بها ألا وهو "التكتيك". الأمر إذن هو أن السمات الصوتية تصبح تعبيرية عندما تكون هناك محاكاة **onomatopeya** ولو أنها حسّية كحد أدنى؛ وبمقولة أخرى نشير إلى أنه لكى تكون هناك قيمة تعبيرية من ذلك الصنف فذلك يستلزم أن يتواءم الشكل الصوتى بطريقة ما مع المضمون المنطقى، وهذا بدوره لابد أن يكون قائماً بشكل مسبق ،

ولمّا كانت العبارات المخترعة **Jitanjáfora** تفتقر بطبيعتها إلى هذا المعنى فما علينا فى هذا المقام إلا أن نتوصل إلى الخلاصة المحبطة - على عكس افتراضاتنا السابقة - القائلة باستحالة وجود البعد الشعرى فى هذه الصورة البلاغية. والأمر هو أننى يمكن أن تعتمل فى داخلى بعض الأحاسيس إزاء أصوات معينة لاتتسم بأية عقلانية، لكن هذه الأحاسيس ليست نتيجة الزامية لتلك الأصوات وإنما هى شخصية تماماً وترتبط فقط بطبيعتى أنا، ويمكن أن تكون موضوع "اختبار **" Test"** نفسى، غير أنها غير قابلة بشكل أولى كمادة شعرية تتطلب الموضوعية حتى يمكن أن تكون قابلة للتوصيل (بما فى ذلك التوصيل الشعرى بالنسبة لى) [٨] وأتذكر فى هذا المقام واحدة من "السوناتات" المكونة أبياتها جميعها من تلك العبارات المخترعة **Jitanjáfora**، وهى من تأليف كاتب الدراما أرّبال **Arrabal**، وكان قد نشرها فى صحيفة تصدر فى مدريد [٩] منذ عدة سنوات. وكانت كلمات هذه السونانة جميعها عبارة عن وحدات صوتية بدون أى بعد دلالى، والشىء المتوقع قبل قراءة هذا النص هو المحصلة السلبية لهذه النمطية ذلك أن "العبارات المخترعة" ليست لها قيمة شعرية فى حد ذاتها وبمعزل عن أية عناصر مساعدة أخرى اللهم إلا طبيعتها؛ فهل معنى هذا أن هذه الصورة غير مقبولة بشكل مطلق ؟ لا شك أن "العبارات المخترعة" يمكن أن تكون ذات فعالية فى قصيدة ما، وحتى يتحقق ذلك لابد أن يتوفر هناك شرطان هما السياق وأن تكون ذات ثقل؛ وبحيث يكون كل منهما ذا بعد دلالى وإذا ماغاب ذلك البعد الدلالى غياباً كاملاً - مثلما هو الحال فى السوناته التى ألفها أرّبال - أصبحنا غير ملزمين بذلك الربط الإيحائى الذى يضعه لتلك العبارات وبالتالى تزول الموضوعية الفنية الضرورية. وكمثال على كل ماطرحته فى هذا المقام علينا العودة إلى القصيدة التى ألفّها لوبى دى بيجا.

Piraguamonte, Piragua

Piragua, Jevizarizagua

فى زورق جميل

كل مؤخرته مذهبة ،

والمجاديف من لون أحمر وأسود ،

كانت تركب والدة "الحب" Amor

والطفل الجميل بين ساقيها

القوس فى اليدين يحمل

سهامًا تنطلق فى الهواء ،

يصبح النهر نارًا

ومن الموجات يخرج اللهب .

إلى الأرض هناك هنديات جميلات ،

الحب يسير إليهن فى الماء .

Piraguamonte, Piragua

Piragua, Jevzarizagua

بيو ، بيو

وها هى طبلتى فى النهر

كنت ذات يوم طفلة صغيرة

وفى يوم أحد أرسلونى

للصيد على شاطئ نهر

بيو بيو .

كنت أحمل سلة صغيرة فى ذراعى

مصنوعة من خيوط الذهب والفضة

أليس من المؤكد أن ذلك الجزء من القصيدة وهو "العبارات المخترعة" له قيمة شعرية هنا على أساس وجود دعامة دلالية فى القصيدة كما سبق أن افترضنا ؟ من المؤكد أن كلا من لفظة "Piraguamonte" و" "Jevizarizagua" ليست لها دلالة منطقية، غير أنه لما كانت القصيدة التى بين أيدينا تتحدث عن هنديات وعن نهر وعن زوراق من صنف معين Piragua وعين مياه ...إلخ فإننا نجد أن لفظة Piraguamonte ترتبط إيحائيا بلفظة Piragua وكذلك بلفظة " monte جبل"، كما أن لفظة Jevizariza gua ترتبط بلفظة " agua ماء) وربما ترتبط أيضًا بلفظة Jevizarizagua (بمعنى الرطانة). أضف إلى ما سبق أن كلتا اللفظتين -Jevizar izagua و Piraguamonte مجتمعين توحيان بتلك اللغة غير المفهومة التى تتحدث بها الهنديات ("Jerigonza") وخلاصة القول إننا ندرك أن المشهد العام (الجبل والمياه والمركب) وكذلك الحالة النفسية (حالة الاستغراب إزاء لغة غير مفهومة) يضفيان الموضوعية على "العبارات المخترعة" وماذلك إلا بفضل الإطار الدلالى العام للقصيدة.

شهدنا إذن الأزمنة الثلاثه الموسّعة أو الوقفات الثلاث أو المراحل الثلاث التى مّر بها الشعر المعاصر، وشهدنا كيف أن كل واحدة من المراحل تستند جدليًا على سابقتها والتى كانت بمثابة الاستنتاج المنطقى لها. وإذا لم أكن مخطئًا فى تقديرى فالأمر الذى لاشك فيه هو أنه رغم أن هذه الخطوات توالت بالدقة التى كشفت النقاب عنها فالأمر لايعنى أن الشعراء كانوا قد شعروا بالحاجة إلى إدراك ذلك وبكل تفاصيله، فمن المعروف لدى القاصى والدانى تلك الطبيعة الحبوية والحدسية التى يتبدى من خلالها الفن. فالفنان يعرف أن بإمكانه أن يفعل هذا أو ذاك، وأن ذلك الذى يفعله له قيمة تعبيرية، إلا أنه لايعرف الأسباب الكامنة ولا مايقوم بإبداعه مهما كانت درجة فعالية وتأثير تلك الأسباب على عمله.

كل انفعال هو تفسير للواقع، ومن ثم فإن كل قصيدة لاتخلو من صدق

هناك قصائد فى الشعر المعاصر تتألف بالكامل من عناصر من ذلك الصنف "الثانى" أى من "لاواقعية رمزية ". وعلى هذا فإن هذه القصائد لن "تفهم" رغم أنها سوف "تُحسّ"، ونرى هذا بوضوح أكبر بالمقارنة بتلك القصائد التى تنسب إلى الصنف الأول ؛ لنناقش الأمر بروية : هل إن معنى " عدم فهم" قصيدة من هذا الصنف يفترض عدم وجود مدلول لها ؟ إننا ندرك من خلال ماعرضنا له فى الصفحات السابقة ومايقتضيه ذلك أنه رغم ماأكدته، وأصر على تأكيده بشدة، بغض النظريات الأدبية.[١٠] خلال القرن العشرين ـ وهى تلك التى تضرب بجذورها فى جماليات القرن التاسع عشر وخاصة فى المرحلة الأخيرة منه ـ فإن كل عمل فنى هو فى نهاية المطاف، وتر من الأوتار، وعندما نقول ذلك أود الإشارة إلى أن كل عمل فنى له، فى نهاية المطاف، دلالته القابلة للتعانق ، ولو بشكل محدود، مع مفهوم معين: فإذا ما كان هناك إنفعال، كما هو الحال المتوقع بالنسبة لكل قصيدة أيًا كانت، فمن الضرورى أن يكون هناك معنى من ذلك الصنف، فالأمر، كما قلت سلفًا، هو أن كل إنفعال إنما هو تفسير للواقع وبالتالى يصبح "نظرية" بالضرورة. ولنكررنفس الأمثلة التى سقناها عن عمد سلفًا. إن خوفى فى الغابة يدفعنى إلى النظر إليها أنها خطيرة، وهى بالتالى تحدثنا بشكل ضمنى عن هذه الخطورة؛ كما أن إستلطا فى لبدرو أو نفورى منه يجعلنى أنظر إليه من خلال طباعه الرقيقة أوالفظة، أى أن تلك عبارة عن نظرية غير مباشرة تتعلق بطبيعته، ومن الطبيعى أن الدلالة التى قد تحملها الانفعالات لاتتسم دومًا بوضوحها الشديد مثلما هى الحال فى النماذج التى سقناها، فهناك انفعالات غامضة ومعقدة ومتعددة الألوان بشكل شديد الحساسية، ولابما لايستطيع أحد أن يفك شفراتها إلا محلل نفسى شديد الألمعية، وإذا ما كان لنا أن نسوق مثالاً على ذلك ما أشعر به الآن إزاء هذا المشهد المتموّج أو إزاء هذه الحديقة الغنّاء أو الخاوية على عروشها. ورغم ذلك ففى هذه الحالات نجد أن الانفعالات تحمل فى طياتها نواة قوية أو صلبة هى البعد الدلالى والتى يمكن من حيث المبدأ استخراجها

من خلال التحليل والتعبير عنها ـ ولو بشكل جزئى ومباشر ـ من خلال عرض منطقى؛ وقد تتوفر لدينا القدرة على القيام بهذا أولا تتوفر، غير أن هذا لايزيد ولا ينقص من وجودها. وهذا هو ما يحدث فى اللاعقلانية الشعرية، فنحن أمامها ننفعل " دون أن نفهم" وبعد ذلك، أى بعد الانفعال، يمكن أن "ندرك" وهذا أمر غير ضرورى، وأذهب إلى ماهو أبعد من هذا بالقول بأنه فضلة من المنظور الجمالى. أما الفهم فإننا سنتوصل إليه فى أقصى الحالات "وأصعبها" من خلال تحليل ما شعرناً به؛ ففى الحالات الأكثر بساطة نجد أن الانفعال تتبدّى لنا دلالته ولانشعر بحاجة للبرهنه عليه (مثلما هو الحال بالنسبة لخوفه من الغابة الذى تخيّلته): فكما تقدمنا فى القراءة كلما تكاملت لدينا ملامح المعنى؛ إلا أن اللاعقلانية تظل قائمة حتى فى مثل هذه الحالات البسيطة والسبب هو أن الانفعال (وهذا هو القول الفصل) سابق ـ فى كل الأحوال ـ على الفهم والوعى مهما كانت سرعة هذا الإدراك والفهم، وهذا هو ما يتعارض تماماً مع الفترة التى عاشها الشعر والسابقة على الفترة المعاصرة حيث كان الفهم لما كان يقوله الشاعر يسبق الانفعال وربما كما أن هذا الأخير هو محصلة له.

- اللاعقلانية القوية واللاعقلانية الضعيفة

يمكن لنا إذن تصنيف اللاعقلانية إلى "قوية " أو "ضعيفة" وهذا طبقًا لما نحدده نحن بغية التوصل إلى المعنى المراد وهذا يتأى من خلال تحليل ماشعرنا به عند القراءة [١١] ويمكننا أن نصنف فى هذا المقام أن الطريق الذى سار فيه الشعر المعاصر كان يضم ضمن مكوناته العمل على "تقوية" الاعقلانية فى التعبير، وهنا نجد أننا ننتقل من اللاعقلانية "الضعيفة" التى عليها ماتشادو (اللهم إلا تسع استثناءات أو عشر)[١٢] إلى الاعقلانية القوية بشكل عام التى عليها شعر الشعراء جيل السابع والعشرين وخاصة بالنسبة للشعر السريالى. وعودة إلى الاستثناءات التسع أوالعشر من اللعقلانية القوية فى شعر أنطونيو ماتشادو لنقول إنها رغم ذلك لايمكن أن تصل إلى درجة القوة والصلابة التى عليها اللاعقلانية الشعرية عند شعراء الجيل اللاحق عليه. يمكن أن نقول نفس الشىء عن خوان رامون خيمنث: فاللاعقلانية "القوية" التى

نراها فى بعض قصائده (وهى نادرة) إنما هى لاحقة على التطور الذى عاشه جيل السابع والعشرين، وهنا يمكن القول بأن مردها إلى تأثير ذلك الجيل عليه(١٣)

الصنف الأول من اللاعقلانية هو دائماً من النوع القوى:

يتعلق تقسيم اللاعقلانية إلى قوية وضعيفة بالشكل الثانى لها (بينما تغنى السيقان) ذلك أنه عندما نتحدث عن الشكل الأول فإن ذلك التقسيم يفتقر إلى مغزى، والأمر هو أن ذلك الشكل من التعبير يتضمن معنى ممنطقيا (الخيول سوداء / والحدوات سوداء) وأن القارئ (أى قارئ) يرتكب ذلك الخطأ فى نسبة الانفعال الذى شعر به إلى ذلك المعنى، بمعنى أن السبب الحقيقى - أى البعد اللاعقلانى وهو الموت ذلك المثال الذى سقناه بين الأقواس – يظل مستكنّا فى الظل وغير ظاهر، وبمقولة أخرى: أنه لما كانت اللاعقلانية من الصنف الأول تتألف من وجود معنى العبارة غير قابل للنقاش من حيث المبدأ (المعنى المنطقى) وهنا نجد أن عقلنا يرضى بذلك ويهدأ ولايحاول أن يذهب إلى ماهو أبعد من هذا، ومن هنا فإن الدلالة اللاعقلانية القائمة أيضا تظل محجوبة. ومن الطبيعى أن نجد أن القارئ الجيد لايبحث هو الآخر عن معنى فى تلك الحالات المتعلقة باللاعقلانية فى شكلها الثانى "اللاواقعى"، غير أن هذا المعنى إما أن يظهر بنفسه بعد الانفعال (أى اللاعقلانية الضعيفة) أو أن ذلك القارئْ يشعر به وبالتالى يدرك (وهكذا يكفى) ما هو مُحْتجب (اللاعقلانية القوية). يتضح لنا إذن أن تلك القصائد التى بها الصنف الأول من اللاعقلانية "واقعية" (وهنا فهى تتسم بالسهوله بالنسبة للقارىء) ليست جميعها من ذلك الصنف من اللاعقلانية القوية، بل إن هذه جميعها تنسب بالفعل إلى درجة أعلى لايمكن أن تصل إليها اللاعقلانية اللاواقعية أو تلك التى نضعها ضمن الصنف الثانى إلا أن هذه الدرجة هى التى نجد فيها المعنى اللاعقلانى لم يتم تلقيه ولوكان متوارياً. وبمقولة أخرى نشير إلى أن تصنيف اللاعقلانية إلى قوية وضعيفة يمكن تطبيقه على الرمزية التى تنسب إلى "النمط الأول" أو الرمزية "الواقعية" وهنا أريد القول بأننى أتحدث عن اللحظة التى نريد نحن معشر المنظّرين أن نرصدها بدقة وهى الحد الفاصل بين "اللاعقلانية" و "المعنى الإضافى أو الإيحائى Connotacom (١٤).

الهوامش

(١) سوف يكون من الواضح عند من يقرأ صفحات هذا الفصل أن يلاحظ أننى لا أستخدم لفظة "جدلية" هنا بفهومها الهيجلى الصارم الذى يقوم على الموضوع ونقض الموضوع والمركب منهما، وإن كنت استخدمتها بمفهومها الديالودج "الحوار"؛ فكل نمط من أنماط اللاعقلانية إنما هو وليد حوار مع النمط السابق (اللهم إلا النمط الأول محددا) ومن هنا فإن الخطوات فى مجملها وتفاصيلها إنما هى جدلية.

(٢) ذلك أن الحياة لايمكن أن تشير بشكل كامل أى ككيان متكامل، ومن هنا فإن كل واحد من العناصر يصبح فى خدمة المجموع.

(٣) قلت قبل ذلك أن المعنى المنطقى لعبارة ما لايتوافق فى كل الحالات ـ فى نطاق المصطلحات التى نستخدمها ـ مع المعنى الموضوعى، ورغم ذلك فهذا مايحدث غالباً.

(٤) لقد قمت بدراسة الوظيفة الشعرية للمعنى المنطقى فى النص الذى يتضمن أيضا معنى لا منطقياً، وقد يكون أيضا لاعقلانياً (مستخدماً هذا المصطلح الأخير بمفهومه التقنى الوارد فى هذا البحث وغيره من الأبحاث التى نشرتها) وقد جاء ذلك فى موضعين من كتابى الذى ذكرته قبل ذلك "نظرية التعبير الشعرى" [الطبعة الخامسة عام ١٩٧٠]

(٥) ومن الأمثله المعروفة فى هذا المقام تلك التى استقطعتها من قصيدة لبيثنتى أويدوبرو V.Huidobro عنوانها " Altazor" تقول

فى أجواز الفضاء السماوية التى تخترقها العيون

وعند نهاية الرحلة تتقيأ روح التيجان

تتقيأ طيور السنونوة الأفق

وتتقيأ هذه الطيور نفسها الصيف

لم يعد هناك وقت للخسارة

فها هو طائر السنونوة فى صوم رتيب

يستحضر نغمة متقاطرة من أجواز بعيدة تقترب

إنها السنونوة تأتى محتشدة بالغناء

وهكذا تمضي القصيدة بعد أن اشتق الشاعر مفردات كثيرة من مفردة السنونوة La golomdrima (حوالى سبع عشرة مفردة) وبذلك تصبح ترجمة الأبيات مستحيلة.

(٦) الخطوات X، أو الخاصة بالقارئ يمكن أن تكون بشكل أوضح على النحو التالي:

الخيول سوداء [= اللون الأسود = ليل حقيقي = عدم الرؤية = حياة أقل = أنا معرض للموت = الموت =]الانفعال بالموت في الوعي (وعلى هذا الانفعال والشعور بالكرب).

(٧) أنظر كتابي "نظرية التعبير الشعري - مدريد ١٩٧٠ طبعة جريدوس - سلسلة المكتبة الرومانية الأسبانية الجزء الأول ص ٣٨١ - ٣٨٣, انظر أيضًا بعض الصفحات الأولى من الفصل الثامن من هذا الكتاب الذي بين يديك.

(٨) سوف أتحدث عن ذلك بشكل مسهب في كتابي الذي سأنشره فيما بعد بعنوان "السريالية الشعرية والرمزية" خلاصة القول إن الوعي في مثل هذه الحالات يلغي ماهو منطقي رغم أنه قد يكون قائمًا فيها، ويعرف أنه ليس أمرًا جوهريًا بالنسبة لراوي الشعر الذي ينظر إليه على أنه المؤلف (والذي لايجب أن نخلط بينه وبين المؤلف بالمعنى الحقيقي). ولتبيان ذلك يتطلب الأمر المزيد من الشرح الذي يمكن أن يعثر عليه القارئ في ذلك العمل المذكور.

(٩) جريدة A B C - مدريد

(١٠) أنظر الفصل السابع عشر من هذا الكتاب بعنوان "النزعة الجمالية عند أورتيجا" حيث أوردت بعض المراجع لهذا الغرض.

(١١) تضعف اللاعقلانية تدريجيًا حسب درجة تكرار الرموز (فقد سبق أن قلت إن الرموز عادة تتكرر).

(١٢) انظر القصائد رقم ٧٠، ٦٣، ٣٧، ٣٤، ٣٠، ٢٩، ٢٨، ٢٢

(١٣) تحدث خوان رامون خيمنث نفسه في محاضرة ألقاها في ١٩٥٣/٢/١٧ في جامعة بويرتوريكو فقال: يحدث في بعض الأحيان أن نجد كبار الشعراء من جيل ما يفهمون الشعراء الشبان ويتمثلون شيئًا من أشعارهم انظر: الحداثة: ملاحظات فصل دراسي، ١٩٥٣ طبعة أجيلار - سلسلة: كتاب المقالة في أسبانيا وأمريكا اللاتنية ص ,٢٢٦

أسوق فيما يلي إحدى "أغنيات النور الجديد" وأعتقد أنها تعمل تأثيرًا مباشرًا للوركا (وليست الحالة في هذا المقام) "سوف أصعد إلى قمة الشجرة / وأبحث عنك / على أن أصعد إلى قمة الشجرة / وعليك أن تأتي إلى قمة الشجرة / إلى قمة الشجرة الخضراء/ حيث لاشيء ويضيع كل شيء / سوف أصعد إلى قمة الشجرة / وهناك سوف أعثر عليك / إلى قمة الشجرة تذهب /إلى السعدة التي لم تأت بعد / إلى قمة الشجرة يأتي المرء / من الإحساس بالسعادة / سوف أصعد إلى قمة الشجرة / وآخذك. / تغير الرياح من لون القمّة / مثلما تغير اللهّفة الحب/ وعلى ضوء رياح ولهفة / هناك ورقات وحب في ذهاب وغدو/ سوف أصعد إلى قمة الشجرة / وسوف أفقدك."

("رياح الحب" من ديوان "المحطة الشاملة")

أرى تأثير لوركا فى بعض هذه الأغانى وقد ألهب حماس خوان رامون الذى جف بعض الشيء وأصابه الوهن، غير أن ذلك لم يؤثر على قيمته كشخصية شعرية بل أنه أعاد إليه ما كان قد تسرّب منه من طزاجة. انظر مثلاً إلى القصائد الواردة فى الكتاب المذكور وهى التى تحمل عنوان "أربعة"، و "المفقودة" وأن تكون زهرة". وهنا أتساءل أكان من الممكن كتابتها دون تأثير لوركا ؟ وهل كتب خوان راون خيمنث أغانى قبل هذا التاريخ تحمل فى طياتها الكثير من عناصر اللاعقلانية من الصنف الثانى ("رمزية اللاواقع") ؟

(١٤) انظر الفصل التاسع من هذا الكتاب.

الفصل الرابع

الصور الإيحائية أو الرمزية فى مقابل الصورة التقليدية

تصنيف آخر للاعقلانية :الصورة الإيحائية، الإيحاء والرمز

أوردت فى كتابى "نظرية التعبير الشعرى" تصنيفا مختلفا لّلاعقلانية يجب أن نضعه فى اعتبارنا فى هذا المقام، وهو ليس تقسيمًا تاريخيًا تعاقبيًا diacronica يتعلق بالإلغاء الجدلى التدريجى (وبالتالى التاريخى) لتلك العناصر التى لاتحدث تأثيرًا انفعاليًا، بل قصدت به الجانب المناقض للتاريخ وبالأخص فيما يتعلق بالشكل الذى تظهر فيه اللاعقلانية. واللاعقلانية يمكن تظهر بوصفها صورة (أو صورة رمزية) أى "إيحاء" و "رمز"، وإذا أردنا الآن من حيث المبدأ ربط هذا التصنيف اللاجدلى بذلك الآخر الجدلى نقول إن النمط الأول ذلك من "اللاعقلانية يتألف فى المقام الأول من الرموز التى أطلقنا عليها – وسوف نفعل ذلك –"الرموز غير المتجانسة"؛ وعلى العكس من ذلك نجد الصنف الثانى من اللاعقلانية حيث يتألف فى المقام الأول من الرموز التى أطلقنا عليها – وسوف نطلق عليها – "متجانسة" ويدخل أيضًا فى هذا الصنف اللاواقعى أو اللامنطقى، أى إلى جوار الرمزية المتجانسة، تلك الصور التى سوف نطلق عليها ـ اطلقنا عليها سلفا ـ "رؤى" visiones على أساس الصور الإيحائية ("أو الرمزية").

تعريف الصور الإيحائية أو الرمزية والفرق بينها وبين الصور التقليدية

علينا أن ندرس فى هذا الفصل تلك الصور التى قدمنا تسمية لها وهى الصور الإيحائية.

ولنبدأ بالسؤال: ماهو الفرق بين الصور الإيحائية وبين تلك الأخرى التى يمكن أن نضعها فى إطار نطلق عليه "الصور التقليدية" أى بمعنى تلك الصور التى تظهر عادة فى الشعر منذ أقدم العصور حتى نهاية المدرسة الرومانسية ؟ تستند الصور التقليدية دومًا (أى ذات البنية التقليدية) على وجه شبه موضوعى (جسدى أو أخلاقى أو قيمى)، ويمكن للعقل أن يرصده على الفور، بين مستوى فعلى A ومستوى متخيل E، فعندما يقول شاعر ما "شعر من ذهب" (أو أن "الشعر ذهب") فإن الانفعال الذى تثيره هذه العبارة يتأتى بعد ذلك أى بعد أن يقوم عقلنا بالتعرف على وجه الشبه المنطقى، هو الجسدى فى هذه الحالة، المتمثل بين الشّعر الأشقر وبين الذهب، وهو اللون الأصفر بالتحديد. وعلى العكس من هذا نجد الأمر بالنسبة للصورة الشعرية الإيحائية ذلك أننا ننفعل دون أن يتمكن العقل من التعرف على أى من وجوه الشبه المنطقية سواء المباشرة أو غير المباشرة للأشياء على شاكلة التشبيه بين A، E؛ وهنا يكفى أن نشعر بالشبه بين الطرفين بشكل انفعالى، وهنا نجد أننا أمام صورة لاعقلانية أو ذاتية داخلية intra Subjetiva . ولنتوقف عند هاتين الصفتين حيث سندرك بشكل أفضل طبيعة الجامع بينهما .عندما يتأمل شاعر من الشعراء المعاصرين عصفورًا صغيرًا رمادى اللون وساكنًا فى مكانه يمكنه أن يقول فى بيت شعر

العصفور الصغير مثل قوس قزح

وعلى أساس أن "العصفور" A و"قوس قزح" E متباعدان فى هذا السياق الذى يوضعان فيه من حيث الظاهر فإنهما يثيران فى القارئ شعورًا أو انفعالًا مشابهًا: ألا وهو الإحساس بالبراءة وهو مانلمحه فى شكل مامن أشكال الحنان. وهنا نتسأل : هل زال وجه الشبه الموضوعى ؟ ترتبط الإجابة على هذا التساؤل بما يمكن أن نطلق

عليه "التشابه الموضوعى"، والأمر هو أننا فى هذه الحالة نجد أنفسنا أمام وجه شبه ناجم عن الربط بين الشيئين: فطر فى المعادلة التشبيهية ، A و E (أى العصفور وقوس قزح) لايتشابهان فيما بينهما إلا من خلال شيء غريب بعض الشيء عن طبيعتهما ألا وهو الارتباط بينهما بشكل لاشعورى عند القارئ من خلال مدلول لاعقلانى. إذن فإن التلاقى بين طرفى التشبيه لايكمن فى الأشياء فى حد ذاتنها بل فيما يوحى به كل واحد منهما رغم أننا لاندرك ذلك على المستوى المنطقى بل على المستوى الانفعالى ـ غير أننا يمكننا أن نتحدث عن الموضوعية من منطلق أن كل قارئ يجب أن يسشعر تلك الارتباطات بذلك الشكل. ومن البديهى أنه عندما لا يتبدى معه الشبه الذى أتحدث عنه عند القراءة إلا من خلال الانفعال فإننا يمكن أن نعثر عليه (وجه الشبه) من خلال تحليل الإجمالى للانفعال . واستخدام المصطلحات أكثر دقة وتقانة يمكننا أن نقول أيضًا أن A و E فى التشبيه الذى نحن بصدده، أى A = E (عصفور = قوس قزح) ، يتشابهان موضوعيًا فى معنى لاعقلانى، وليس ذلك مماثلًا لما هو فى الصورة الشعرية التقليدية أى وجه الشبه منطقى. ولنقل نفس الفكرة بطريقة حازمة وقاطعه : إن A و E يتشابهان فقط – من حيث سياق علاقتهما – فى أنهما قد تحولًا إلى رمزين لنفس المرموز. والمنهجية المستخدمه فى اكتشاف هذه الدلالة اللاعقلانية أو الرمزية التى يتلاقى فيها طرفى التشبيه هى نفسها دوما ألا وهى أننا نتساءل عن السرِّ فى أن A (العصفور) يثير لدينا شعورًا معينًا (الحنان فى حالتنا هذه)، وبعد ذلك نقوم بفعل الشيء نفسه مع الطرف الآخر من التشبيه وهو العنصر E (قوس قزح) وهنا نجد أنه بالنسبة للعصفور فإن صغر حجمه دليل على رقته وضعفه، ومن هنا نجد الارتباط اللاوعى بالبراءة، الأمر الذى يستثير فينا تلك المشاعر. وإذا ما تحدثنا عن قوس قزح فهو شيء مشابه بعض الشيء فما يستثير مشاعرنا هنا هو نقاء ألوانه التى تبدو وكأنها مغسوله ونقيه، ومن هنا ترتبط شعوريًا بالبراءة. ونلاحظ أننا عندما تعرضنا لطرفى التشبيه لجأنا فى نهاية المطاف إلى استخدام نفس الصفة الجوهرية وهى "البراءة". ويدل الأمر فى مجموعه على عدة أشياء: أن كلا طرفى التشبيه لاتجمع بينما رابطة كل فى حد ذاته [1]، وذلك أن صفة

العصفور التى يجب أن تقودنا إلى مرموز، وهو البراءة، إنما هى صغر حجمه بينما نجدها فى قوس قزح عبارة عن مجموعة نقية من الألوان التى تبدو وكأنها مغسولة وهى التى تقودنا إلى نفس المرموز السابق ونقول كذلك إنه لاعلاقة قائمة بين صغر الحجم، وبين النقاء والنظافة التى عليها الألوان: إذن نحن أمام صفات مختلفة وغير مترابطة فيما بينهما، لكننا بعد ذلك نجد - كما أقول - أن العصفور وقوس قزح لايتشابهان فيما يتعلق بالصفات التى يتوفر كل طرف عليها وإنما يتشابهان فى تلك التى لاتتوفر لهما، رغم أن القارئ يتعرف على درجة الشبه هذا من خلال التداعى اللاشعورى asociacion. القارئ إذن هو الذى يضفى على كل من العصفور وقوس قزح سمة البراءة - بفضل السمات التى تعمل بموضوعية فى إطار سياق بعينه - وهى سمة لا تتوفر لأى من طرفى التشبيه، ومن هنا نجد أنه يشعر أن كليهما يتوافقان فى صفة هى التى وضعها لها أو أضفاها عليها. كل هذا يجعل هذين الطرفين (العصفور وقوس قزح) اللذين لايتشابهان، كل فى حد ذاته وبنفسه، يتشابهان من الناحية الشعورية بشكل كبير وبطريقة حاسمة وهذا من منطلق سياق معين دفع بكليهما إلى ذلك التداعى أى الارتباط بمفهوم البراءة ، وعلى ذلك فإن كلا من العصفور وقوس قزح ينقلان إلينا الانطباع بوجود شبه بينهما رغم أنهما قد لايمكن أن يكونا بريئين بالمعنى الحرفى للكلمة.وسوف أتحدث فى كتاب لاحق لى على وشك الصدور [٢]عن الوظيفة التى يقوم بها السياق فى هذا المقام ولماذا يفى بها، غير أننا نكتفى هنا بالقول بأن الواجب فى القراءة التى أتحدث عنها (أى التداعى والربط بين كل من قوس قزح والعصفور من خلال السمات التى أشرنا إليها) هو الذى يضفى بالفعل الموضوعية على وجه الشبه الذى يتسم بالتداعى أو الترابط المحض بين طرفى التشبيه الذى نطلق عليه إيحائيًا، وهو صورة شعرية يمكن تسميتها أيضًا بالرمزية، وقد جاء هذا عندما تم إضفاء الشمولية والعمومية على ذلك التداعى. والمرحلة المرموز إليها ب X أو الخاصة بالقارئ إنما هى مزدوجة فى هذه الحالة وتتألف - فى هذا المثال وغيره من الأمثلة - من "سلسلتين" : تنطلق إحداهما من المستوى الواقعى "العصفور"

(السلسة الوقعية)، أما الأخرى فتنطلق من المصطلح اللاواقعي "قوس قزح" (أى السلسلة اللاواقعية)، والسلسلة الواقعية هى على النحو التالى:

العصفور [= صغر الحجم، الرقة، الضعف = طفل صغير، غير قادر على الدفاع عن نفسه = طفل برىء = براءة =] الانفعال بالبراءة فى الوعى (لانفعال أو الشعور بالحنان)

أما السلسلة غير الواقعية فهى

قوس قزح [= ألوان زاهية ونظيفة ونقية = الطهارة = طفل طاهر = طفل برىء = براءة =] انفعال بالبراءة فى الوعى (الانفعال أو الشعور بالحنان) (٣)

وهذا الانفعال المزدوج الذى تلاقى فى نهاية المطاف كنوع من الحتمية هو الذى يضفى على هذا التشبية صفة العمومية وبالتالى الوصول إلى الموضوعية الشعرية الضرورية: أى أن الآمر كما أكّدت، فكل قارئ يجب أن يشعر أن A و E (العصفور وقوس قزح) يتشابهان(٤) وبالتالى تكون الملاحظة الجبرية على النحو التالى:

A] = B = C = [انفعال ب C فى الوعى

E]= D = C = [انفعال ب C فى الوعى

وضوح المرموز بمجرد استخراجه، وعدم الدقة المتأرجحة للصفات الوقعية التى قادت إلى المرموز.

علينا أن نلاحظ فى نهاية المطاف أن القارئ يشعر إزاء الصورة الإيحائية بإحساس يرتبط بالمرموز C (وهو البراءة فى المثال الذى بين أيدينا) ومن السهل عليه إذن (إذا ما توفرت لديه القدرة عليه) أن يحدد فى الوقت ذاته ـ ومن خلال عملية تحليلية لاجمالية – معنى C الخاص بهذا الشعور (أى بالبراءة)، وهو المصطلح الذى

أطلقنا عليه لهذا السبب المرموز. ولنقل بشكل عرضى إن كلا الشيئين (الانفعال C والمعنى أو المكافئ الدلالى C للانفعال) هما أمران على طرفى نقيض، فالأول منهما يرتبط بقدرتنا الشعورية وهو شيء يدخل فى الوعى وينشأ بشكل تلقائى داخلنا عند القراءة علـى أنه أهم لحظة فى التلقى الشعرى، أما الثانى فهو على العكس من ذلك إذ ينشأ فى اللاشعور، ولظهوره فى دائرة الوعى يتطلب قيامنا بعملية ثقافية أو عقلية محضة لايمكن أن نقوم بها لحظة القراءة، لكنها قد تتحقق فقط بعد القراءة أى بعد أن تولد لدينا الانفعال (أى عندما انتهى الحديث الجمالى فى حد ذاته) أى القيام بعملية التحليل، إذا ما أردنا، لشعورنا من حيث إنه يحمل ذلك التساوى الدلالى فى الداخل (فكل شعور هو كما قلنا تفسير عاطفى لمدلول معين، وهو تفسير للواقع ولكن بطريقة خاصة: فالفزع - الذى أشعر به إزاء عملية قصف جوى - مساو لتلك العبارة "القصف الجوى شديد الخطورة"). والأن نجد أنه بعد إستخراج المرموز من الدائرة الانفعالية التى كان فيها متوارياً ومختفيًا، أو القول بشكل آخر أنه بعد أن تمكن الناقد من رصده فلا توجد مشكله: إذ أن مايتبدى أمامنا هو معنى واضح ومختلف وهو معنى دائمًا ما يثير فينا الشغف بأن يتكون كصفة فعلية للواقع A . فالعصفور الذى أوردناه فى المثال الذى نعلق عليه يبدو فى نظرنا "برئيًا" وتصبح هذه الصفة أمراً مسلمًا به عندما نرصدها. ها أنذا قد قلت للتو أننا نشعر بالبراءة كسمة للعصفور الذى نتحدث عنه وهنا أتساءل هل نخدع أنفسنا فى هذا ؟ ها أنذا أسبق بالإشارة إلى الأمر وذلك لوجود نوع من الخداع البصرى: أى أن الأمر مجّرد إحساس نشعر به وتتسم طبيعته بأنها تخيلية محضة. وعندما نصل إلى تلك النتيجة الحاسمة ونحدد المرموز بدقة واضحة يمكن لنا بصفتنا 'نقّاداً أن نقوم - بعد عملية تحليل مسبقة - بتوجيه تساؤل لأنفسنا حول السمات الفعّالة لواقع A الذى هو العصفور الصغير، وهى السمات التى أدّت بنا - فى هذه الحالة كقرّاء - إلى عيش تجربة الشعور الذى تحدثنا عنه وهو "البراءة" وهو شعور يرجع إلى تمثيل تلك السمات بشكل تركيبى: إذ هى بالفعل كذلك وكأننا إزاء ملخص عاطفى تقوم تلك السمات بتشفيره وتصويره بشكل شامل، وإذا ماتوافرت لدينا عادة التحليل والمهارة

اللازمة لها فهنا نجد أنفسنا قادرين على تحديد سمات العصفور الصغير، وتعتبر السمة المشار إليها واحدة منها فى إطار سياق معين (العصفور مثل قوس قزح) وهى السمة التى هيأت لنا رؤية ذلك الطائر موسوما بالبراءة ، وهنا نجد أننا نتحدث عن الضعف والظَّرْف، والدقة ...إلخ، التى عليها الطائر. غير أننا عندما نقوم بهذا النوع من التعمق فى التحليل نلاحظ ما يجول فينا من شك، وفى هذا المقام لايتوفر لدينا نفس اليقين الذى كان لدينا عندما تحدثنا عن المرموز، ومختصر القول هو أن عملية تحديد السمات الواقعية التى تقودبنا إلى المرموز من خلال عملية التداعى اللاواعى إنما هى على الدوام عملية فيها الكثير من التذبذب وعدم الحسم، وهذا عكس ما يحدث - كما سبق القول - فى مسألة تحديد المرموز.

إلام يرجع السِّر فى هذا الاختلاف ؟ أعتقد أنه من الممكن أن نردّ ذلك إلى أن المرموز يتألف لدينا على أنه أمر وحدث لاشك فيه وموثوق فيه وقابل للبرهنة عليه. وأن طبيعته انفعالية: أى أن المرموز يمثل أمامنا فى حْدسنا كقراّء، ولكى نعثر عليه يكفى القيام بعملية تمحيص داخلية بسيطة، وعكس ذلك يحدث بالنسبة للسمات الفعلية التى عليها A والتى أدت إلى المرموز، من خلال عملية التداعى اللاعقلانية، وهذه السمات لا توجد أبداً فى حدسنا القارئ، ويتطلب التوصل إليها نوعاً من الافتراضات النظرية بعيدا عن ذلك الحدس. وعندما يتهيأ الناقد للعثور على تلك السمات التى تنفلت منه، والتى "يعبر" عنها المرموز (يمكن لنا أن نطلق عليها "المعبّر عنه الرمزى)، فإنه لايكفى القيام بعملية التساؤلات الواقعية (مثلما هو الحال فى عملية البحث عن الرموز) وهذا التساؤل هو: "بماذا أشعر ؟" وإنما فى حاجة ليطرح على نفسه سؤالًا أكثر إثارة للحيرة يتطلب العثور على إجابة تتسم بأنها إجابة متذبذبة متقلبة ومشكوك فى نجاحها. إنه يطرح على نفسه هذا التساؤل: "ماهى السمات المتوفرة فى A التى أحدثت عندى الانفعال C الذى عشته ؟. وأحياناً نجد أن هذه السمات التى نطلق عليها "المُعبر عنه الرمزى" متنوعة وأحياناً تكون كثيرة ($B_1, B_2, B_3,.....B_n,$) وهنا علينا أن نختار من بين تلك السمات تلك السمة أو السمات التى انطوت بداهة على إحداث الانفعال فينا، وإختصاراً للقول فإننا نجد أنفسنا نواجه مشكلة ولسنا أمام أمر

ملموس مثلما حدث بالنسبة للسياق، وما الرّد الذى نتولى تقديمه إلا التعبير عن هذا البعد الغامض. وقد كان العثور على المرموز C مجّرد عملية لغوية: أى أن الأمر كان عبارة عن إختيار الكلمة التى تلائم شعورنا للتعبير عن إحساس غير قابل للجدل فى حد ذاته. إن العثور على "المُعَبّر عنه الرمزى" (أى السمات الفعلية $B_1, B_2, B_3, \ldots B_n$، إنما هى عملية تتسم بأنها شائكة، وتتبدى لنا فى أول الطريق على شكل لغز ربما لايمكن العثور على تفسير كامل له ولو بعد عملية التحليل. وهنا نقول إن الضبابية والحيوية لانجدهما فى الكلمات بل فيما تشير إليه. أى أننا نتسال هل الرقة فى الطائر (B_1) أو صغر حجمة (B_2) أو الظُّرف (B_3) أو عدم القدرة على الدفاع هل النفس (B_4) هى السمات - فى الإطار المرسوم لها - التى تجعلنا نشعر بسمة البراءة (C) التى عليها هذا الحيوان الصغير؟ هل يداخلنا شعور بكل تلك الصفات مجتمعه؟. إذن فإن ما كان أمرًا بدهيًا ومؤكدًا (أى المرموز أو المفهوم "البراءة") يتحول كما نرى إلى جزازات من التساؤلات التى تعقبها نقاط متتابعة كنوع من الحذر والحيطة.

(المعبر عنه الرمزى B (السمات الواقعية $B_1, B_2, B_3, \ldots B_n$ التى عليها A) والمرموز بوصفهما كيانين مختلفين

لقد قمنا إذن بعملية التميز، الضرورية - وهذا مايهمنا التركيز عليه الآن - من هذين الكيانين اللذين يختلفان فيما بينهما، لكن من السهل أن يختلطا فى ذهن الناقد أو الدّارس: فهناك اختلاف بين المرموز، الذى لا يتبدّى أبدًا على شكل سمة فعلية للأشياء التى يجرى الحديث عنها كما أنه، فى البداية، عبارة عن مقولة متفردّة [٥]، وبين "المعبر عنه الرمزى "B . أى هذه السمات الفعلية $B_1, B_2, B_3, \ldots B_n$ الخاصة بتلك الأشياء (التى يمكن أن تكون متنوعة) والتى تتمثل بشكل تركيبى وشعورى فى ذلك المرموز وبالتالى فى الرامز Simboizador . وهنا نكرر القول بأن "المرموز" يجب أن يكون متفردًا دائمًا، كما أن إمكانية حدوث اللبس مردها إلى أن المرموز C إنما

هو فى إحساس القارئ، المعادل الشعورى والتركيبى، كما قلنا، لتلك السمات: فمن المنظور الشعورى المحض نجد أن كلتا السمتين تنحوان كما أقول إلى التساوى وبالتالى تميلان إلى إحداث اللبس عندنا. وما علينا فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا إلا أن نحول دون الوقوع فى ذلك الخطأ. وسوف نظل - كما سبق أن فعلنا فى الصفحات السابقة - نشير بشكل اصطلاحى إلى المرموز على أنه C ، ونشير بالحرف B أو بالحروف $B_1, B_2, B_3,.....B_n$ إلى "المعبر عنه الرمزى"، هذا السياق الخاص بالصور الشعرية الإيحائية ينسحب أيضًا على الإيحاءات **visiones** وعلى الرموز.

وبناء على ماسبق فإننا إذا قلنا بأن رامزًا بعينه E يعبر" عن هذا أو ذاك يمكن أن يعنى فى بداية الأمر أنه يرمز إليه أو أنه (من خلال المرموز بالتحديد). "يوحى" بصفته "المعبر عنه الرمزى"، أى أنه الافتراض (الذى ربما كان فعليًا) والذى انطلق منه الشاعر، على أعتبار أنه سمة فعليه للمصطلح A . وعندما يحدث نوع من اللبس فى الألفاظ التى نستخدمها فما علينا إلا أن نلجأ إلى تلك الرموز الجبرية **algebraica** التى حددتها سلفًا والقائلة بأنه إذا قلنا C فإننا نتحدث عن المرموز، أما إذا قلنا B (أو $B_1, B_2, B_3,.....B_n$) فإننا نتحدث عن "المعبر عنه الرمزى" أى عن السمة أو السمات الفعلية لـ A التى أدت من خلال التداعى اللاشعورى إلى المرموز؛ والأمر هو أن التمييز بين "المعبر عنه الرمزى" وبين "المرموز" إنما هو قضية لها أولوية، وتصبح شديدة الوضوح من خلال المصطلحات الجبرية التى اتخذناها. فمن خلال الخطوات X أو التى يقوم بها القارئ نجد أن المعبرّ عنه الرمزى هو أول عنصر لاشعورى، أما المرموز فهو دومًا آخر عنصر فى سلسلة من ذلك النوع(٦).

مثال آخر للصورة الإيحائية

علينا أن نقدم مثالًا آخرًا للصورة الإيحائية للتأكيد على كل ماسبق قوله. وهذا المثال هو عبارة عن "سوناته" ألفها الشاعر الأرجنتينى خورخى لويس بورْخيس

أضحى المساء صحوا فجأة

لأن الأمطار تسقط بدقة

تسقط أو سقطت. لاشك

إن المطر شيء يحدث في الماضي

(من قصيدة المطر، من ديوان: "الآخر، نفسه")

ورغم أن ظاهر الأمر لا يوحي بشيء في البداية، فإننا هنا أمام صورة شعرية إيحائية تطابق فيها المطر مع "لاشك أن المطر شيء يحدث في الماضي"

المطر A = لاشك أنه شيء يحدث في الماضي (E)

فما الذي إذن يبرر هذه المعادلة الشعرية المفاجئة ؟ لايتعلق الأمر بوجه شبه عقلاني بين طرفي التشبيه حيث إن عدم وجوده ليس دلالة الحديث عنها، ولكن يكمن التبرير في ذلك الأنفعال الحزين الذي هو وجه الشبه بين الطرفين عندما اجتمعا في بنية نحوية متساوية. وهنا نطرح السؤال التالي: ماهي أصول أو جذور ذلك الانفعال في كل حالة على حدة ؟ إن الأمر مماثل لما سبق قوله بالنسبة "العصفور" و"قوس قزح" فالانفعال المتوافق الناجم عنهما لاينبع من سمات يتوفر عليها كل طرف - بشكل توافقي أيضًا - ("المطر" و "شيء يحدث في الماضي") بل يرجع إلى تداعيات اللاعقلانية التي تتلاقى في نهاية المطاف، أي من خلال أكثر من مرموز متلاقي. والخطوات X المتلاقية في كلتا الحالتين - أي "العقلانية" و "اللاعقلانية" والتي تدور في ذهن القارئ عندما يطّلع على الأبيات السابقة يمكن إيجازها في المنظومتين التاليتين:

المطر [= ظلمة أو البلل أو البردة أو السمات الثلاثة مجتمعة = تقل مساحة الرؤية عندي أو أبتل أو أشعر بالبرد أو بالثلاثة مجتمعة = مساحة الحياة أقل عندي =] الانفعال في الوعي بأنني "لدّي مساحة أقل من الحياة" .

"أمر يحدث فى الماضى" [= أمر لايتوفّر لدى فى الزمن الحاضر أو أمر صعب المنال أو مفقود بالنسبة لى = لدىّ مساحة أقل من الحياة =] الانفعال فى الوعى بأننى "لدى مساحة أقلّ من الحياة".

حيث نستنتج بوضوح أن السمات "الفعلية" للفظة "المطر" (الظلمة أو البلل أو البرودة) ولعبارة "شىء يحدث فى الماضى" (وهو أمر لايتوفّر عليه فى الوقت الحاضر أو أمر مستحيل المنال أو فقدته) ليست نفس الشىء رغم أن الانفعال واحد ينبع من كل واحدة على حدة، كما أن تحديدها يحمل فى طياته سمة الشك، وعلى ذلك فإن السمة "الفعلية" للفظة "مطر" هى الظلمة أو قلة الضوء الناجم عن المطر، أو إمكانية البلل أو الشعور بالبرودة ـ وهى كلها أمور غير لطيفة ـ أما السمة الفعلية لعبارة "شىء يحدث فى الماضى" فهى الفقدان أو إستحالة المنال. الظلمة أو قلة الضوء أو إمكانية تكدير صفونا بالشعور بالبلل أو الفقدان ليس استحالة المنال أو الفقدان بعد ذلك فى هذه الحالة (وكذلك فى كل الحالات التى ندرجها فى الصور الشعرية الإيحائية). وهنا يمكننا القول، أو الاستنتاج، بعدم وجود وجه شبه فعلى بين طرفى المعادلة اللذين وصفهما الشاعر أمامنا، بل إن الشبه رمزى ونتلقاه على أنه شبه فى الانفعال (٧)، وفى هذه الحالة نجد أن المرموز C سوف يكون عبارة "لدىّ ماحة أقل من الحياة"، أما "المعّبر عنه الرمزى" B فهو الشعور بالظلمة (أو البلل أو البرودة أو الأمور الثلاثة مجتمعة) التى يحدثها المطر فينا.

لايضير فى الصور الشعرية الإيحائية

استئصال وجه الشبه المنطقى عندما يكون

موجودًا بشكل ثانوى

نطرح هذا التساؤل: ألا يوجد أبدا أى آثر لوجه شبه فعلى فى الصور الإيحائية (أى وجه شبه منطقى) بين الطرفى المعادلة التشبيهية ؟ يمكن أن يحدث هذا الآمر فى

بعض الحالات ولكن بشكل ثانوى، ورغم ذلك فإن الصورة ستظل إيحائية إذا لم يكن وجه الشبه الفعلى هذا هو الأساس الفعلى للصورة وإنما يمكن أن يكون دعامة لها، وهذا أمر يمكن أن نستشفه عندما نلاحظ أن الشاعر لايعنيه إبرازه ـ ولدرجة كبيرة أيضاً ـ أى استئصاله، طالما أن هذا الاستئصال أو عدم الإبراز يحمل فى طياته زيادة فى الشبه الانفعالى الذى هو جوهر الأمر فى المسألة التى نناقشها؛ ومن الأمثلة الجيدة على ذلك مانراه فى بيت شعر بيثنتى ألكسندرى يتحدث فيه إلى فتاة عريانة:

عريك يتبدى كنهر يتفلّت

فالجسد العريان لفتاة مستلقية على الحشائش يمكن منطقياً أن يشبه النهر إذا ما أخذنا فى الاعتبار لفظة " مستلقية". وإذا كانت هذه الصورة الجسورة قد خطرت على بال واحد من شعراء القرن السابع عشر فلا شك أنه سيحاول التقليل من بعد جسارة وجة الشبه وذلك من خلال النفى أو جلب بعض السمات أو الصفات التى تكثف بشكل ما وجه الشبه العقلانى الموضوعى، وفى هذه الحالة كانت النتيجة ستصبح على النحو التالى:

عريك يتبدى كنهر

لايتفلتّ

أو

عريك تبدى كنهر

قصير، ساكن وذو كتلة صلبة.

إلا أن شاعر جيل السابع عشر والعشرين (١٩٢٧) بيثنتى ألكسندرى لا يفعل ذلك بل يسعى إلى ماهوعكسه: فهو يزيد من مباعدة وجه الشبه المُحَسّ الذى يدركه العقل على الفور بين النهر والفتاة عند مقارنتها بنهر "يتفلت". وحقيقة الأمر هو أن الفتاة عندما تكون مستلقية تبدو كنهر وهنا نجد أن وجه الشبه المنطقى هذا يتضاءل

بشكل كبير إذا ما كان الحديث يجرى عن نهر "يتفلت" ذلك أن الفتاة فى حالة استرخاء. ومع ذلك يمكن للشاعر أن يحافظ على طرفى المعادلة التى طرحها ذلك أن وجه الشبه الذى يدركه المؤلف بين ذلك العرى وبين النهر يكمن أساسًا فى الانطباع الذى نخرج به عندما نرى كل واحد من طرفى التشبيه وليس من خلال حقيقة وجود شبه فعلى يمكن للشاعر أن يلغيه تماماً من خلال استخدامه للفظة يتفلت". مايهم إذن هو الانفعال المشترك الذى هو الطزاجة، أو بذلك الأمر الذى يمكن أن نسميه "الحياة فى اكتمالها من خلال العفوية"وهو الذى تلقاه الشاعر، كما أن دعامته الموضوعية من النمط اللاعقلانى هو الحياة فى عفويتها ويرتبط بذلك مفهوم آخر يشعربه القارئ كسمة من سمات المخلوقات (منها النهروالفتاه) ولا شك أن هذا الانفعال بالطزاجة والحيوية (وسببه اللاعقلانى الناجم عن التداعى وكذلك عن قمة التلقائية) نراه بشكل مكثف من خلال نهر طليق المجرى، أى نهر "يتفلت" وليس من خلال نهر راكدة مياهه أو متجمدة، وهذا يجعل الشاعر غير معنى بالشبه المُحَسّ الذى يتعرف عليه العقل على الفور، وإنما ينحو إلى زيادة الشبه من الناحية الانفعالية بين طرفى التشبيه فى الصورة وبالتالى يساعد هذا على عدم العثور على الشبه الموضوعى - الذى هو فى المقام الأول محصلة التداعى اللاعقلانى المشترك بين الطرفين - كما أن هذا الأخير يوجد ضمن المحتوى الانفعالى. وخلاصة القول هى أن مفهوم اكتمال الحيوية نراه من خلال العفوية التى عليها طرفا التشبيه وهما العرى والنهر الذى يتفلّت. وهنا نجد أن كلتا المرحلتين (X) اللتين يمرّبهما القارئ فى هذه الحالة على النحو التالى:

العرى [= عدم وجود أى شىء مصطنع = وجود شىء بدون أية رتوش أخرى غير جوهره = اكتمال نقاء الكائن = اكتمال الحياة فى عفويتها =] الانفعال فى الوعى باكتمال الحياة فى عفويتها.

و

نهر يتفلتّ [= نهر طليق بدون حواجز = ماهو حرّ طليق = ما يتحقق بالكامل = اكتمال الحياة فى عفويتها =] الانفعال فى الوعى باكتمال الحياة فى عفويتها.

التطورّ المجازى لصورة تقليدية، والتطور اللامجازى للصور الإيحائية.

ها قد شهدنا سمة مهمة من سمات الصور الإيحائية (ويمكن أن نقول نفس الشيء بالنسبة للإيحاءات والرموز التى سنتولى دراستها من خلال الفقرات التالية): وتتمثل هذه السمة فى إمكانية إحداث تطوير على الصورة E التى تتسم بالاستقلال المنطقى عن A وهذا يرجع فى جوهر الأمر إلى أن الشاعر لايعنى بوجه الشبه "المنطقى" أو الواقعى بين طرفى التشبيه. وإذاعدنا إلى بيت الشعر السابق لألكسندرى

"عريك يتبدىّ كنهر يتفلتّ"

لوجدنا أن الصورة E ("النهر") تتطور باستخدام لفظة "escapando يتفلتّ" وهى حالة الفاعل فى حركة دائمة (e) غير أن هذا العنصر (e) ، الذى هو جزء من الصورة المتخيلة " E" ليس "ترجمة" لذلك النوع أو السمة المنطقية التى أتحدث عنها فى دائرة الواقع A : أى أن لفظة escapando لا تشير إلى فتاة على أنها على سبيل المثال فتاة "تتهرّب" أو إلى أى حركة صادرة عنها. وتعتبر هذه الظاهرة الخاصة باستقلال E – والتى يمكن العثور عليها فى ثنايا أى قصيدة ـ جديدة فى تاريخ الشعر وتعتبر واحدة من الإسهامات الجوهرية التى جاءتنا بها الفترة المعاصرة الخاصة بالصورة الشعرية. إذن نجد أن الصورة التقليدية، كما هو معروف،[٨] تتطور بشكل مجازى ومردّ هذا هو أنها فى حاجة إلى احترام ومراعاة وجه الشبه المنطقى الذى يتعرف عليه العقل بشكل مباشر مقارنة له بذلك الصنف الآخر من التطوير الذى يقوم بتقليص هذا النوع من وجه الشبه [٩]. وإذا قمنا بتفكيك المستوى التصوّرى E إلى عناصره المختلفة $e_1, e_2, e_3,.....e_n$ لوجدنا أن مقابله فى المستوى الواقعى A يجب أن يتم تفكيكه إلى عناصر مقابلة ومساوية وهى $a_1, a_2, a_3,.....a_n$ وهذا كنوع من التوافق الحسابى بحيث نرى أن a_1 يرتبط ب e_1، و a_2ب e_2، و a_3 ب e_3، و a_nب e_n[١٠].

ومن المنظور التقليدى نجد أنه قد تم الحفاظ على مسمى "مجازى" يطلق على صورة شعرية مثل التى نحن بصددها عندما نرى أنها تشغل القصيدة بالكامل؛

إلا أن هذه السمة الشمولية ليست جوهرية - فى نظرى - إذ أننا يمكن أن نستغنى عن هذا الشرط ونطلق عليه مسمى "مجاز" على صورة شعرية إذا كان بناؤها يتضمن التراسل - جزء بجزء - بين ماهو متخيل وبين ماهو فى عالم الواقع رغم أنها قد لاتشغل القصيدة بكاملها . وهنا تدخل ضمن دائرة التسمية التى نحبذها . فى تلك الأبيات للشاعر الأسبانى لويس دى جونجورا I.de gongora وهى الأبيات التى ذكرها الشاعر والناقد داماسو ألونسو D. Alonso .

على أعتاب من الحصى

أخذ يحرك أوتاراً من فضة

نهر بسويرجا تحول إلى آلة قانون حزينة

ربطها بأوتار قوية

من شجر الحور

امتدت حتى قرية سيمانكس التى مدت لها جسراً

حيث إن كل واحد من عناصر A (بيسويرجا) قد تمت ترجمته إلى العنصر المقابل فى الصورة المتخيلة E آلة (القانون): أى أن a_1 = أعتاب (e_1)، ومجرى النهر (a_2) = أوتار من فضة لتلك الآلة الموسيقية (e_2) ، شجر الحور = a3 المفاتيح (e_3) وجسر سيمانكس القائم فوق النهر(a_4) = جسر آلة القانون (e_4) وكتطور "مستقل أو "غير مجازى" (بمعنى أنه مناقض لما سبق أن عرضت له ومناقض لكل الموروث غير المعاصر) انظر إلى بيت الشعر الذى سبق أن شرحته "نهر يتفلتّ" وإلى هذه الأبيات التالية للشاعر بيثتنى ألكسندرى حيث نلاحظ أن المجاز يسود القصيدة بالكامل.

نظرت إلى عينيك المظلمتين تحت السماء المُطْفأة

جبهتك المعتمة بها شحوب حشف السمك

فمكِ الذى به حافة بنفسجية يهزنى.

وقلبك المتوقف مثل صخرة قاتمة

عانقت خصرك حيه باردة وسميكة تنزلق بين أصابعى

وأنت على صدرى شعرت بخطوك الوئيد

لم تكونى لى ملكة بحق إلا فى لحظة واحدة.

ومررت ، مررت ، صلبة ، وطويلة

رأيتك بعد ذلك ، عيناك تبرقان

بعناد ، مستلقية فوق الجدول الطاهر

تشربين سماء ساكنة، هادئة، كانت تقدم

للسانك المُنشقّ وميضها العذرى.

لازلت أتذكر ذلك اللمعان فى رأسك المعتمة ،

ذات السواد السحرى الذى يخفى تحت جمجمته الصلبة،

النور النَكدَ والبارد لحدقيتك الغائرتين

حيث هناك جليد فى هُوّات سحيقة تَسترِقُّ العدم

العدم ! وحيدة تنتظرين وجها ، وحدقة أخرى

زرقاء، حمراء، فى ألوان مرحة تتلألأ

وتنداح عاشقة تحت ضو النهار

أو تمنح الفم عذوبة من أجل قبلة

لكن لا . في ذلك الجبل القاحل، في تلك القمة

القاحلة، تقف الأشجار الجرداء التي تتمنطقين بها .

هل الصفير يأتي من فمك الفظ أو من الرياح المتكسرة ؟

وذلك الشعاع هل هو غضب السوء ، أو أنه

السماء التي نارها بالقمة ؟

هل هذا الظل هو جسدك الذي يهرب في العاصفة

جريحًا من الغضب الليّلي، وسط الصواعق

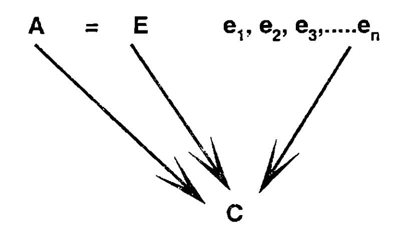
أو أنه الصيحة الجرداء التي يطلقها الجبل الحرّ

الحرّ بدونك، وها هو يتقشر ويتهلل صعقًا ؟

[قصيدة بعنوان "مثل الحية" من ديوان "ظل الفردوس"]

الجديد فى هذه القصيدة "المعاصرة" مقارنة لها بالموروث التراثى الذى ورد فى الأبيات السابقة عليها والذى يعتبر "غير معاصر" هو كما سبق القول فى التطوير "المستقبل" و"الإيحائى" و "المجازى" أو "الحر" (حيث إنه - أى التطوير يمكن أن يكون محكومًا بواحدة من تلك السمات). والآن نجد أن المستوى الواقعى A (المرأة) ليس له مقابل مقارنة بالسمات $e_3,... e_n, e_1, e_2,$ التى هى للمستوى المتُخَيلّ E وهو المستوى الذى يرسل بدوره سمات هى $a_3,... a_n, a_1, a_2,$ كنوع من التراسل مع تلك. وكان الأمر

قبل ذلك يتمثل فى أن هذه السمات $e_1, e_2, e_3, ... e_n$ تجد تبريراً وحيداً لها هنا على أنها منبثقة من المستوى E. أى أننى أريد القول إنه عندما يجد القارئ فى دارئرة المستوى المتُخَيّل E تلك السمات $e_1, e_2, e_3, ...e_n$ فلاعليه أن يبحث عن سمات موازية لها على مستوى الواقع الذى هو A التى هى الدعامة الواقعية $a_1, a_2, a_3, ... a_n$ وهى سمات تجعل منه أمراً مشروعاً. وما يجعل تلك السمات مشروعة هو المستوى E، أو الانفعال C الذى يتلاقى فيه كل من A، E وبدورهما - أى بدور B و A - أمكن أن يظهرا فى معادلة هى



وبهذا نجد الشاعر فى أبيات القصيدة يرى إمرأة A على أنها حية E، ويمكن أن تكون هذه الصورة الشعرية "تقليدية" إذا ما عثرنا على جذور تشير إلى أن المرأة التى تتحدث عنها القصيدة هى امرأة سيئة، وبهذا تشبه - منطقياً - الحية، فهى تماثلها أو هكذا نفترض أنها كذلك من وجهة نظرنا الإنسانية وذات المصلحة على أنها "منفرة". غير أن هذا المقصد ليس هو بأى حال من الأحوال المعنى المستكن وراء قصيدة ألكسندرى ؛ إذ يطلق الشاعر لفظة "حية" E على البطلة A وهى بطلة قصيدته، ولايرجع السبب فى أن كلًا من طرفى الصورة الشعرية يوحيان إليه الشعور C، الذى هو النفور. والشبه الموضوعى بين A و E (لنطلق عليه المعنى C - وهو معنى وليس شعوراً) الذى يأتى إلينا من خلال اللاشعور عن طريق التداعى، لايدخل إلى ذهن القارئ ، وإنما ربما بطريقة عارضة إلى ذهن من يعنى بالبعد اللاجمالى عندما يقلّب فى ثنايا انطباعاته بعد قراءة النص؛ فالمرأة التى هى موضوع الحديث لا تحب

(B : المعبر عنه الرمزى) وبالتالى فهى من منظور المفهوم الذى لدى ألكسندرى عن العالم ليس لها واقع فعلى: إنه واقعها (عندما تكون مجرد شىء ظاهرى) هو أمر سلبى (C : المرموز) وبالتالى فهو كريه مثلما هو الحال فى الحية، وهذا بفضل السلبية ذات الملامح المختلفة التى عليها كيانها عندما ينظر إليها الرجل. غير أن الشبه "الموضوعى" C الذى يتولد من خلال التداعى المحض ("السلبية") ليست له قيمة عند لحظة قراءة القصيدة حيث أننا لا نتلقاه، بل أن الأمر الوحيد الذى يتولد فى مشاعرنا هو وجه الشبه الانفعالى: وعلى هذا فالصورة الشعرية لاعقلانية ورمزية وإيحائية مثلما سبق أن قلتُ ذلك فى بداية الأمر وإذا ما أردنا وضع كلتا سلسلتى الخطوات X فهما على النحو التالى:

امراة [= لامحبوبة = لاواقع (واقع ظاهرى فقط) = سلبية منفرّة =] الانفعال فى الوعى بالسلبية التى يجب أن تكون مكروهة.

و

إمرأة [= حيوان مؤذ، وخائن = سلبية منفرة =] الانفعال فى الوعى بالسلبية التى يجب أن تكون مكروهة.

حيث نجد أن المرموز، يمكن أن يكون السلبية، ونجد أن "المعبر عنه الرمزى" B هو حالة لاحب هذه المرأة التى نتحدث عنها.

غير أن ما يجب علينا إبرازه فى هذا التحليل ليس ذلك الأمر، إذ لا شىء يمكن أن يحول دون أن يدخل فى القرن العشرين تطوير على الصورة التقليدية لتصبح صورة شعرية لاعقلانية، بل ما يهم هو هذا الأمر الأخير: أى تبيان كيف أن صورة "الحية" تتطور بشكل إيحائى عندما نفصلها فى عدة سمات $e_1, e_2, e_3,.....e_n$ (الحشف e_1 و اللزوجة e_2 والسُّمك e_3 و الطول e_4 واللسان المنشق e_5 والأشجار الجرداء أو القاحلة التى تطوقها الحية ... e_6 إلخ) حيث إننا إذا نظرنا إليها سمة بسمة فلن نجد لها مقابلاً أو ترجمة فى المستوى الفعلى، بل إن تبريرها الوحيد هو من

خلال المستوى المتخيل " E الحية" أو بمعنى أدق فى الانفعال C (وهو انفعال وليس معنى) وهو النفور الذى تحدثه كلًا من هذه المرأة (A) وهذه "الحية" "E" عند الشاعر: وعلى هذا فإن "اللزوجة" و "اللسان المشقوق" ... إلخ أى السمات التى عليها هذا الحيوان تزيد كلها من هذا النفور. ولكن يحدث العكس عندما يقول الشاعر بأن الحية (E) طويلة (e_1) فهذا لايعنى أن المرأة يمكن أن تكون طويلة وعندما يشير إلى الحية سميكة (e_2) فليس هذا تنويها بأن الشبه المقابل عند هذه المرأة هو أنها سليطة اللسان ... إلخ. فمن خلال هذه السمات التى توصف بها الحية نجد أنها لاتشير فى نهاية المطاف إلى سمات فى المرأة بل إنها قاصرة على الحية، أما الغاية الجمالية منها فليست إلا أن ينشأ لدى القارئ الإحساس العميق بالنفور (C) فيما يتعلق ببطلة القصيدة التى نحن بصددها.

سوابق التطوير اللامجازى فى الشعر الفرنسى

فى نهاية القرن التاسع عشر: بودلير وفيرلين وسامان

الصورة الإيحائية التى تشمل قصيدة بكاملها نجدها بالطبع عند بودلير: ففى قصيدته **Spleen** (رقم ٧٧) يقارن شخص الشاعر "بملك إحدى البلاد الممطرة" وهى صورة تتطور "بحرية من البداية إلى النهاية على النحو التالى:

إننى كملك على أحد البلاد الممطرة

غنى، لكنه عاجز، شاب ولكنه شيخ طاعن فى السن

لقد احتكر مايبديه نحوه المربون والمؤدبون من آيات التملق

فاعتراه السأم في صحبة كلابه وغيرها من الوحوش

ليس هناك مايسرّى عنه، سوى الصيد

وسوى شعبه المائت أمام شرفته

ولن تفرج عن جبين هذا المريض القاسى

الأغانى الهزلية التى ينشدها له نديمه المقرب إليه

إن أريكته المزينة بزهور الزئبق استحالت إلى قبر

والسيدات المتبرجات اللائى يعتبرن جميع الأمراء رائعى الجمال

يستطعن بها اقتناص ابتسامة من هذا الهيكل العظمى الشاب

إن الكيميائى الذى يصوغ له الذهب

لم يستطع أن يستخرج منه هذا العنصر الفاسد

وفى حمامات الدم المنحدرة إلينا منذ عصر الرومان

الحمامات التى يتذكرها العظماء عندما يتقدم العمر بهم

لم تستطع أن تتبعث الدفء فى تلك الرقة البلهاء

التى يتدفق ماء نهر السعير الأخضر، بدلًا من الدم الأحمر.

(ترجمة : محمد أمين حسونة)

كان لهذا النمط من القصائد[١١] انعكاساته فالسوناتا التى ألفها فيرلين بعنوان (قصيدة طويلة) Lamgueur من مجموعة Jadis et maguére تبدأ هكذا "أنا الأمبراطور الذى أتى فى نهاية عصر الانحطاط" وهى كلها تسير على نفس شاكلة القصيدة التى شهدناها لبودلير وبالتالى فهى ذات تطوير "حرّ" للمستوى المتخيل "الأمبرطور الذى آتى فى نهاية عصر الانحطاط:

أنا لأمبرطور الذى أتى فى نهاية عصر الانحطاط،

الذى يتطلع إلى البرابرة البيض العظام وهم يمرون

منشدين القصائد المتثاقلة

فى أسلوب من الذهب حيث يتراقص خمود الشمس

(وتمضى القصيدة على هذا النحو الرمزى)

لم تكن السوناتة أول معارضة عند فيرلين لقصيدة بودلير، ففى ديوانه المعنون "احتفالات غرامية" Fetes Galantes كان "الشاعر قد كتب قصيدته الشهيرة "وضوح القمر Claire de lune حيث نلاحظ أن تقنية تفصيل السمات اللامجازية للمستوى المتخيل E هى نفس التى سبق أن عرضها لها، تقول القصيدة

إن روحك ماهى إلا منظر ممتاز

تزينه أقنعة وأوجه مستعارة

تعزف على العود، وترقص، ولعلها

حزينة فى أوضاع تنكرها الفاتنازى

وبينما هى تغنى فى نغمة منخفضة

للحب المنتصر والحياة السعيدة

لاتريد أن تحس بالثقة فى سعادتها

وتختلط أغنيتها بوضوح القمر

وإلى هدوء وضوح القمر الحزين والجميل

الذى يدفع العصافير إلى أن تحلم فوق الأشجار

وتنهمر النوافير من النشوة الغامرة

تنضم نوافير المياه الكبيرة والرشيقة

في وسط المرمر.

وهناك مسار مشابهة يمكن لنا ملاحظته في قصيدة لسامان **Samain** تبدأ بهذا البيت "إن روحي بمثابة طفل في ثوب متأنق" غير أنه مسار يرتبط أكثر بكل من قصيدة **Langueur** وقصيدة **Spleen** أكثر من ارتباطه بقصيدة **Claire de Lune**؛ إذ نجد أنه يتم تطوير صورة "طفل في ثوب متأنق" في حوالي خمسة عشر مقطعًا إضافة إلى البيت القفل، وإليكم البداية:

إن روحي بمثابة طفل في ثوب متأنق

حيث ينعكس المنفي، الخالد والملكي

في مرايا كبيرة قاحلة في قصر قديم

مثل رواق منسي في خليج صغير

نجد إذن أن الأمثلة الأربعة يتطور فيها المستوى التخيلي **E** بشكل رمزي لدرجة أننا نجد في ثلاثة منه (قصيدة **Spleen** و **Langueur** وقصيدة سامان) شبهًا كبيرًا في الجو الذي تم استيحائه ، كما أن هناك صلات مثيرة للفضول بينها أو توافقا في المعجم: فكلمة ضجر **"ennui"** تتكرر في الحالات الثلاث وخاصة في تركيبة البداية، كما أن الأمثلة السابقة كلها متوافقة (أضف إلى ذلك يمكن للقارئ أن يرصد المنظور الجمالي الذي يتم من خلال المستوى **E** في الأمثلة الأربعة (الملك والأمبراطور والطفل في ثوب متأنق و المنظر المختار)

أنا مثل ملك...

أنا الأمبراطور في نهاية عصر الانحطاط ...

روحي مثل طفل في ثوب متأنق ...

إن روحك بمثابة منظر مختار . . .

معروفة لنا إذن علاقة سوناته فيدرلين بمدرسة "نزعة الانحطاط" decadentismo (١٢) لكننا نجد أن قصيدة بودلير السابقة على قصيدة فيرلين تسير فى نفس المسار الذى تولى أمره فيما بعد أصحاب مدرسة "نزعة الانحطاط".

بعض الأمثلة عند خوان رامون خيمنث من تلك الصور اللامجازية:

نلاحظ أن شعر خوان رامون خيمنث (١٣) - فى إطار الشعر المكتوب بالأسبانية - يتضمن أيضًا ذلك "التطوير اللامجازى" للمستوى المتخيل E

سوف يرتبط جذعى الجاف مع عشه الصحراوى

والعندليب الذى كان يتأمل صورته فى البحيرة

سوف يصمت، إنه طيف بارد بين الأعصان الجافة

وقد تحوّل إلى رماد بفعل الشيخوخة

[ديوان: "مرثيات فى الفاصل" قصيدة رقم ٨٢ ضمن "المختارات الشعرية الثانية"]

ويلاحظ فى هذه القصيدة أن الأنا الخاص بالبطل (A) يقارن نفسه بجذع جاف (E)، ثم يتطور هذا الجانب التصورى فى شكل عناصر ليس لها مايقابلها مجازيًا فى المستوى A : أى أن يكون هنالك عش (e_1)، كما نرى الإشارة إلى الأعشاب (e_4) وإلى القمر (e_5).

ونعثر فى ديوان آخر له "يوميات شاعر حديث الزواج" على قصيدة لها تركيب غريب ناجم عن استخدام هذه التقنية، غير أنها تُكثر فى الجانب التخيّلى E من العناصر الثقافية والعناصر التى تعتمد على الكتب، فضخامة سطح مياه البحر تتم

مقارنتها بأقليم لامنشا La Mancha (E) وهو الأقليم الذى نراه فى القصيدة مرتبطا بدون كيخونه وتابعه سانشو, e_1, e_2 ....e_3 .

نعم، إنها منطقة لامانشا، ذات المياه

صحراء من عناصر سائلة

نعم. إنها لامانشا، المملة، والبلهاء

– صامت، وراء سانشو الحزين،

يكسوه السواد فى الغرب القانى، حيث لازالت السماء تمطر،

يمضى دون كيخونه، مع آخر خيوط النهار،

إلى قريته، بتوءدة، جائعًا

عبر أزمنة الغروب

أيها البحر، أنت سوق بلازجاج

أنت بحر، مثل مرآة وخزها العدم.

لقد أشرت فى السطور السابقة على هذه الأبيات إلى أن السمات .....e_1, e_2, e_3 (دون كيخوته وسانشو .. إلخ) فى المستوى التخيلى E (أقليم لامنشا) ليس لها ما يقابلها على المستوى A (البحر) الذى هو ترجمة تفصيلية ومسهبة للسمات التى تميز المجاز.

السمات أو الصفات المتخيَّلة التى تهبط من المستوى التخيّلى E على المستوى الوقعى A

لقد جئت بهذه الأبيات الخاصة بخوان رامون خيمنث ولم يكن مقصدى قط هو غرابة ما عليه من تشكيل فيه خلفية ثقافية، بل إن الغاية من وراء ذلك أيضًا هى أنها

تمثل بالنسبة لنا مرحلة الانتقال للحديث عن ظاهرة مختلفة هى واحدة من سمات الشعر المعاصر، وهى سمة تستخدم أحياناً فى تكملة الظاهرة السابقة التى " يفترض" وجودها. والأمر هو أن هذه السمات، $e_1, e_2, e_3, \ldots e_n$ والتى يزداد عددها على المستوى التخيلى E، دون رابطة مجازية بالمستوى الواقعى A، تهبط مع هذا على المستوى A فى بعض الأحيان، وبذلك يظهر هذا الأخير وهو يحمل السمات أو الوظائف ... إلخ التى هى سمات أصيلة بالنسبة للمستوى التخيّلى E (١٤) وهذه الظاهرة نادرة الحدوث فى شعر روبين داريو R.Darío (١٥) ، وأكثر من ذلك ندرة عند أنطونيو ماتشادو (١٦)، غير أنها تصبح واحدة من السمات عند خوان رامون خيمنث، أضف إلى ذلك أنها أمر معتاد عند شعراء جيل ٢٧ (١٩٢٧). وإلى جانب الأبيات السابقة المتعلقة بـ "البحر" = إقليم لامنشا" ـ حيث التصوير هنا غير واضح بعض الشىء كما وأنه مثير للجدل ـ نجد صوراً شعرية أخرى متعددة وواضحة الملامح عند خوان رامون خيمنث

إننى مثل ذئب تحول إلى نعجة مرتعدة وخائفة

أعود إلى الريف، أثغو، بمرارتى.

نجد المستوى الواقعى هو "الشعور بالمرارة" وقد ألصقت به سمات تعتبر من سمات المستوى التخيلى E وهو النعجة (وبالتحديد الذئب الذى أصبح نعجة): "يثغو" "يعود إلى الريف" "مرتعدة ومفزوعة". وهنا نجد أن النص يحمل فى طياته إمكانية التفرّع فى طريقين: أحدهما أن السمة التى لـ E والتى تنسب إلى المستوى A يمكن أن تعبر عن شىء فى A إلا أن هذا التعبير يدخل دائما فى الدائرة اللاعقلانية، أى بشكل انفعالى محض (غير واع، ولذلك فإننا أطلقنا عليه "المعبر عنه الرمزى")، أما التفرّع الثانى أو الطريق الثانى هو أن تلك السمة قد لا تعبر عن شىء فى A ويمكن فقط أن ترتبط بالمستوى E، وعلى ذلك فإن المرارة عندما "تثغو" فإن ذلك يمكن يتوّه بأن هناك "شكوى" بالشكل الذى أقوله، إلا أن عبارة "العودة إلى الحقل" لا تكتسب تبرير وجودها إلا من خلال الصورة F وهى النعجة. وعندما يكون هناك تبرير على

المستوى الفعلى A فإن الأختلاف مع طبيعة المجاز يظل قائمًا، وهذ الاختلاف يكمن فى لاعقلانية المعنى الذى ينسب إلى المستوى A (هذا يعنى أنه لا ينحصر فقط فى غيبة وعى القارئ بهذا المعنى، حيث يرد إلى ذهنه بالفعل محصوراً فى دائرة الانفعال) ويكمن الاختلاف أيضًا ـ كما أسلفت ـ فى أنه لاتوجد ترجمة أو مقابلة فى المستوى A – ولو حتى لاعقلانية لكل واحدة من السمات $e_1, e_2, e_3,....e_n$ التى تتسم بأن لها دلالة عقلانية فى المستوى A تحمل كلها نفس الدلالة (وهنا نخلص إلى أنه لا توجد فى المستوى A ترجمة تتمثل فى مقابلة كل سمة بمثيلتها التى تتوافر فى المستوى E وهى $e_1, e_2, e_3,....e_n$ مثلما هو الحال بالنسبة للمجاز). وهذا هو ما يمكن ملاحظته في هذا المثال الآخر من شعر خوان رامون خيمنث، وهو مثال يفصح لنا أيضًا عن ظاهرة أخرى تتمثل فى أن بعض السمات التى يتم تطويرها على المستوى E "بشكل إيحائى" وتنسب إلى المستوى A يمكن أن تتعارض مع السمات الفعلية التى عليها هذا المستوى الأخير وبذلك تكون المفاجأة أكبر وهى لصيقة بهذه التقنية وواحدة من الغايات المرجوّة منها.

تتساقط الأوراق الجافة واحدة إثر الأخرى

من قلبى الزابل، الحزين والشاحب

فالقلب A الذى يتم تشبيهه بشكل ضمنى بشجرة خلال فصل الخريف يكتسب صفات الشجرة: إذ تتساقط أوراقه، كما أنه "ذابل" و "شاحب" غير أن الشجون الذى يُلصق بالقلب مضاد للّون الفعلى للقلب؛ كما نرى هنا أيضًا ـ كما أسلفت ـ الطابع الشمولى الذى يجد فى المستوى A ترجمة لاعقلانية للسمات $e_1, e_2, e_3,....e_n$ والتى تنسب إليه آتية من المستوى E، تتساقط أوراق القلب وأن يتسم بالذبول والشجون يعنى بشكل غير منطقى أننى قلت (المعبر عنه الرمزى) نفى الشىء وهو الحزن الذى عليه القلب.

وبالنسبة لحالة عدم العثور فى A على معنى، ولو كان لاعقلانيًا، يناسب السمة التى انتقلت من E فإننى سوف أقدم مثالاً أكثر وضوحًا وبداهة من المثال المتعلق

بصفة "المرارة" التى تعود إلى الحقل. هناك. قصيدة لخوان رامون خيمنث بعنوان "غرفة" (وهى تحمل رقم ٥٩ فى المختارات الثانية)، وهو يرى "الأشياء" فى هذه القصيدة على أنها "أشخاص" ورغم أن ذلك يمكن أن يكون نوعًا من إضفاء الحياة على الجمادات، وهى واحدة من الطرائق القديمة ولصيق بأدب العصور الوسطى، إلا أننا يمكننا أن نراه كتشبيه - فى محاولة تبسيطية - فى إطار الظاهرة التى نعالجها، وبذلك فإن ذلك التشبية يصبح إيحائيًا رغم أن بنيته تقليدية. الشاعر هنا يتحدث عن "أشياء" A = أشخاصا (E)

كيف يمكن أن يروق لهن

يروق للمرء، كيف يتم انتظارهن،

وعند عودتنا كم يبتسمن لنا

بعذوبة، وهن منشرحات!

من الواضح أن سمات المستوى E الذى هو الأشخاص "الابتسامة وانفراج الشفاه" وهذا ما نسبه الشاعر إلى A " أى الأشياء"، إلا أن هذا لا يعنى أولاً يمثل شيئًا فى القصيدة بالنسبة لها رغم أن الأبتسام الذى يُنسب لها لايخلو من معنى[١٧].

أنواع مختلفة للظاهرة المدروسة: الصورة الشعرية القائمة على صفة يفترض أنها مشتركة بالنسبة لطرفى المعادلة A وE رغم أنها فى حقيقة الأمر من لوازم E

يشكل هذا الصنف تنويعه للظاهرة التى ندرسها، وهو القائم على أن المقارنة بين المصطلحين أو الطرفين A و E تقوم على سمة مفترضة للمستوى المتخيل E، ويفترض أنها واحدة من لوازم المستوى A فتنسب إليه ومن هنا هذه التنويعة هى فى جوهر الأمر نفس ما تحدثنا عنه فى السطور السابقة.

عبير

وردى مثل الفجر

. . . .

ضحوك، هادىء وأزرق

مثل سماوات المياه.

[خوان رامون خيمنث، الأعمال الكاملة "الدواوين الشعرية الأولى" طبعة أجيلا - مدريد ١٩٦٤ ص ٨٨٤].

يلاحظ أن التشبيهات التالية "عبير (A) " = " فجر (E) " و "عبير (A) = "سماوات المياه" تحمل سمات توجد فى المستويين التخيليين E (الفجر، كونه ورديًا، وسماوات المياه كونها زرقاء) وتنتقل هذه السمات إلى A حيث يظهر "عبير أزرق". ولقد وجدت حالة واحدة فقط فى شعر خوان رامون خيمنث، وهى التى أوردتها للتوّ إلا أن هذه الظاهرة سمة، وأذهب إلى أبعد من هذا للقول بأنها أمر معتاد، فى ديوان "سيوف كالشّفاه" وديوان "الدمار أو الحب" للشاعر بيثنتى ألكسندرى.

أنت زرقاء مثل ليل يرخى سدوله

[من ديوان "الدمار أو الحب" قصيدة بعنوان "لا تبحثى، لا" مدريد - طبعة دار نشر Signo لعام ١٩٣٥ ص ١٣]

حيث يتحدث الشاعر فى هذا البيت عن فتاة من البدهى أنها ليست "زرقاء": فما هو أزرق يمكن أن يتمثل فقط فى "الليل".

مقارنة الصور الإيحائية بالصورة التقليدية

فى إطار انتقال السمات من طرف إلى آخر فى نفس الصورة

يلاحظ أن الشعر السابق على الشعر العصر لم يكن يُنتج تلك الظاهرة التى تحدثنا عنها[١٨] إلا أن العكس كان يحدث بشكل كبير وخاصة عند الشاعر لويس دى جونجورا: أى انتقال بعض سمات A إلى E، وهنا نتساءل لماذا وجدت هذه الظاهرة فى الشعر السابق ولم توجد فى الشعر المعاصر ؟ علينا أن نبحث عن سبب هذا فى طبيعة الصورة الشعرية لتى أطلقنا عليها سمة التقليدية مقابلة لها بالصورة الإيحائية، والأمر هو أن السمات عندما نتنقل من A إلى B فإن وجه الشبه العقلانى بين A و B الذى هو قاعدة المعادلة التخيلية من النوع التقليدى، يتكثّف، وهذا عكس مايحدث بالنسبة للصورة الإيحائية أى عندما تنتقل إلى A السمات التى هى لصيقة ب E وبالتالى تقوم بتدمير أى وجه شبه منطقى حتى ولو كان قائمًا بصورة فيها الكثير من المواربة؛ فإذا ما أطلقت لفظة "نهر" (E) على فتاة مستلقيه على الأرض (A) وأضفت، كما سبق أن شرحت، أن هذا "النهر" كان "قصيراً لاتجرى مياهه كما أنها متجمدة"، وهذه كلها عناصر ترجع إلى المستوى الواقعى A ("الفتاة المستلقية") فإننا سنجد أن وجه الشبه المنطقى بين طرفى التشبيه A و E قد اكتسب دعمًا وقوة؛ أما إذا ما أطلقت صفة "الشاحب" على القلب فى الحالة التى نتحدث عنها فى شعر خوان رامون خيمنث (تتساقط الأوراق الجافة واحدة إثر الأخرى / من قلبى الحزين، الذابل والشاحب) فهذا لايساعد على راحة العقل، بل نجد أن ذلك يمثل تحدياً ومبعث قلق نظراً لتصوير واقع ظاهرى وكذلك، وهذا هو المهم، تأجيل لاواقع يتسم بالتكثيف والتناقض : أى أن قلبنا الأحمر اللون أضحى "شاحب اللون"

بداية الصور الإيحائية.

نجد أن هذا النوع من الصور الشعرية يظهر فى شعر القديس خوان دى لاكروث [١٩] وبذلك يترك لنا سابقة عبقرية، وعندما نقلب صفحات الشعر الاسبانى نجد هذه الصورة الإيحائية واضحة فى شعر خوان رامون خيمنث، وعلينا ألاّنشعر بالاستغراب لهذا إذ من الطبيعى أن نجدها فى هذا الشاعر متواترة بدرجة نسبية أى "التطوير الإيحائى" للصورة الشعرية، وكذلك نجد "السمات التخيلية المترتبة عليها" فى شعره من خلال صور شعرية إيحائية بدون تطوير. ها نحن نعرض مثالًا لذلك.

كل الورود البضاء التى يمكن أن تحيط بقدميك

وددت لو أن روحى هى التى أنبتتها

(......)

وددت أن أكون شاطىء زهور على النهر

حتى أكون برفقتك، وحتى أظل مفتونًا بك،

المشهد، الذى لايحمل اسمًا، لعينيك، التائهتين

المياه التى تفرض الحصار النهائى لشفتيك

أرض منتصف النهار، حيث كنت ترتاحين

الحمامة الخالدة التى تمسك بها يداك

[القصيدة ١٦١ من المختارات الشعرية الثانية]

نجد أن التصوير الإيحائى هو على النحو التالى رغم أنه جاء فى شكل اختيارى:

أنا (A) = حمامة خالدة تمسك بها يداك (E)

حيث إن المستوى E يتضمن تركيزاً ـ بشكل لاعقلانى ـ على "الكمال المثالى" الذى يصبو إليه الأنا لبلوغ الكمال وهو أمر قابل للحدوث فى رغبته بالنسبة للمعشوقة (٢٠).

أعتقد أن من المهم القول أن هذا الصنف من الصور الشعرية يظهر ـ ولو بوضوح على الأقل ـ فى شعر كل من أنطونيو ماتشادو وشعر روبين داريو، فهى رغم ندرتها إلا أننا لانعدمها عند بودلير. وليتأمل القارئ كلا من قصيدته بعنوان حديث "Causerie" (رقم ٥٥) وقصيدته Spleen (رقم ٧٧) وكذلك قصيدته الفنارات Les phares وهكذا أنقل من القصيدة الأخيرة الفقرات الثلاث التالية لما لها من دلالات مهمة:

"روبنس" نهر النسيان، حديقة التكاسل

وسادة اللحم الرطيب، النائية عن شعور الحب

لكن الحياة تدب فيه بلا هوادة

كالهواء فى الفضاء، وكالماء فى اليم

"ليوناردو دى فينشى" مرآة عميقة مكفهرة

تنعكس فى ظلالها صور الملائكة الرائعة

يبتسمون ابتسامة عذبه، مفعمة بالغموض

وقد اكتنفتها أكوام الجليد، وأشجار الصنوبر

"رامبراندت" تتردد فيه الآهات والتنهيدات

ولا يزينه إلا صليب كبير

من هنا تتصاعد الصلوات والبكاء والنحيب وسط أكوام القاذورات

ثم سرعان ما يخترفه فجأة كالسهم الخاطف شعاع من أشعة الشتاء

من ترجمة محمد أمين حسونة لديوان " أزهار الشر "

وكما نرى فى الأبيات التى سقناها (وكما يمكن أن نرى فى باقى الأبيات التى لم ننقلها) فإن كل فنان يقترن بمصطلح ما - أوعدة مصطلحات، وصلته بالمصطلح الأول صلة انفعالية محضة.

نجد هذه الصور الإيحائية أيضًا فى السوناته الشهيرة "الحروف المتحركة" ("Voyelles") لرامبو، إلا أنها تقوم على شبه حسىّ Sinestesias فيه شطحات كبيرة وبالتالى تصبح غير مقبولة شعريًا (رغم أن رؤيتى النقدية يمكن أن تثير استغراب البعض)، فحروف الحركة a و e او i تتسم بأن لها تداعيات هى الوضوح (إذا ما كان السياق يناسب ذلك) ، أما كلا من حرفى U و O (فى نفس الظروف) فتدعياتها هى العتمة، ورغم أن هذه الحروف فى السوناته المذكورة تدخل فى إطار اللغة الفرنسية وليس اللغة الأسبانية، إلا أن الآمر لا يطرأ عليه تغيير جوهرى، وهنا نتساءل لماذا حرف " A أسود" وحرف " I أحمر" وحرف " U أخضر" وحرف " O أزرق" (حيث أن حرف "E" يُنسب إليه لون مقبول وهو " "E" الأبيض") ؟ أضف إلى هذا "الخطأ" (لنقل أنه كذلك) فى الانطلاق، فإن كافة العناصر تتطور مصحوبة بكثير من الخيال كما أنها تسبق عصرها بدرجه كبيرة ولنأخذ من هذه القصيدة هذا المقطع الذى يقول:

A أسود، E أبيض، i أحمر، U أخضر، O أزرق: إنها الحروف المتحركة،

وأنا يمكن أن أقول فى أى يوم إن مولدكم نابض.

A أسود متحذلق، مزين بخال برّاق

يدور حول مجموعة من القذارات المرعبة.

نرى إذن بوضوح أن الصور الشعرية الإيحائية تبدأ من البيت الثالث فى كل فقرة الألف، أسود ..إلخ A,noir

الصور الشعرية الإيحائية بوصفها محصلة للاعقلانية والذاتية المعاصرتين

لماذا تظهر هذه الصور الشعرية فى شعر القرن العشرين (وتلك الأخرى المرتبطة بها والتى سوف أتحدث عنها فيما بعد) ؟ أى علاقة لها بالنظام المعاصر الذى يقوم - كما قلت فى مناسبة أخرى[٢١] - على الفردية وعلى الإغراق فى الذاتية ؟ إن الإغراق فى الذاتية Intrasubjetivismo أو المثالية المتطرفة تؤديان كما نعرف إلى أن يتركز اهتمامنا بالعالم فى كونه مجرد مثير لردود الفعل النفسية، أى أن العالم على شاكلته المعهودة ليس له وجود وتحل محله تأثيراته فى داخلى، ولما كنتُ شاعرًا فإن المحصلة الناجمة عن ذلك هو أن بوسعى الإتيان بصورة شعرية لايهم فيها العالم وإنما المهم هو انفعالى به. وهنا نتساءل أى قيمة فى وجود وجه الشبه من عدمه بين طرفى التشبيه A وE؟ إن طرفى التشبية المذكورين هما الأمر المرفوض أى العالم، كما أن وجه الشبه من عدمه بينهما - وهو ما أعتبره أمرًا غير مهم - يتأخر عن انفعالى. فإذا ما كان A و E قد أثارا عندى مشاعر متشابهة يمكن لى أن أقرنها من خلال معادلة تخيلية إذ هما يتشابهان عندى بصفتى بطلاً للمثالية. فالصورة الإيحائية التى هى شكل للاعقلانية المعاصرة تنبثق من الإغراق فى الذاتية مثلها مثل اللاعقلانية.

السبب الذى أدى إلى اللاعقلانية اللفظية التى هى من سمات العصر الحاضر

إذا انتقلنا من عملية التحليل النوعى للصور الشعرية الإيحائية إلى الدخول فى رؤية عامة فإننا يجب أن نضيف على الفور بأن اللاعقلانية اللفظية، التى هى سمة من سمات الشعر المعاصر، هى - فى نظرى - محصلة الإغراق فى الذاتية -Intrasubjeti vismo الحاد فى الوقت الراهن، وسوف أبرهن على السبب فى رؤيتى للأمر على هذا

النحو. إن الإغراق فى الذاتية يمكن أن يتلخص فى المقولة "إن العالم لايهم، بل المهم مايحدث من تأثيرات فى داخلى"، غير أن ذلك العالم وكل مايوجد به من أشياء يتم التعبير عنها من خلال لغة ذات مضمون Conceptual (أى ذلك الواقع "ترابيزة" أصبح ممثلاً فى كلمة تحمل مضمون "ترابيزة" ... إلخ)، وهنا نجد أن العالم وكل ما فيه من أشياء يظهر فى هذه اللغة الدلالية، وتصبح هذه اللغة كأنها السفير الوحيد والممثل الوحيد الذى يتمثل أمام عقلنا فى تعامله مع الواقع. ومن هنا يمكن القول بأن المعادلة التالية سليمة من الناحية اللفظية

العالم (ماي تضمنه) = لغة مفاهيم

وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن ما يحدث للعنصر الأول من عناصر الصورة الشعرية يجب أن يحدث للآخر، وهنا نجد أن الإغراق فى الذاتية Intrasubjetivismo يكمن فى أننا نؤكد للعالم مكانًا ثانويًا فى الدائرة تُدرج أولوياتنا، كما نقوم فى الوقت ذاته بمنح أو وضع الانفعالات الذاتية الناجمة عنه الأولوية الأولى فى نفوسنا؛ وإذا ما إتضحت صحة تأملاتنا حتى هذه اللحظة وجب علينا أن نتوجه بالضرورة إلى العنصر الآخر من عناصر المعادلة لنقول عنه نفس الشىء الذى قلناه بالنسبة للأول، ولذلك فمن خلال الرؤية الذاتية نجد أن الانطباع الذى تحدثه فينا اللغة الدلالية هو الذى يكتسب الأهمية، وليس اللغة الدلالية فى حد ذاتها. وعلى ذلك فإن استخدام الكلمات على أساس ما تحدثه فينا من انطباع أو انطباعات، وليس فقط لدلالاتها، هو ما أطلقنا عليه "اللاعقلانية اللفظية" بحيث أن ذلك الأخير - كما بدأت القول - هو نتيجة مباشرة، وربما كان الأكثر أهمية، للإغراق فى الذاتيةالذى نتحدث عنه. ويمكننا تلخيص كل هذا بإيجاز فيما يلى: إن ما يهم فى الرمز هو الأنطباع أو الانفعالات الذى تحدثه الكلمات لدينا (الإغراق فى الذاتية) وليس ما تشير إليه تلك الكلمات من معانى موضوعية، سواء كانت غير موجودة (رمزية اللاواقع) أو كانت موجودة تحتل المرتبة الثانوية (رمزية الواقع). والإغراق فى الذاتية المعاصر (الذى هو ثمرة الفردية الحاده فى عصرنا) هو السبب فى ذلك التوجه نحو الترميز[٢٢].

الهوامش

(١) لايوجد وجة شبة يجمع بين العصفور وبين قوس قزح الذى يتحدث عنه النص، بل أن هذين العنصرين، فى الأساس لايتشابهان على الرغم من أنهما يتطابقان فى هذا النوع من الصور وما قلته بشأن هذا المثال قابل للتعميم بالنسبة لكافة الحالات الخاصة بالصور الشعرية الإيحائية.

(٢) العنوان هو: السريالية الشعرية والترميز.

(٣) بالنسبة لهذا الكتاب الذى ذكرته، نجد أننى أشرت فى رقم (٢) من الهامش إلى الآلية النفسية التى من خلالها يتمكن القارئ من أن يباعد ترميزًا واحدًا من هذين التسلسين: وبالتحديد ذلك الخاص بالرامز "قوس قزح" وهنا يشعر القارئ أن هذا المصطلح الأخير يرمز إلى "البراءة" التى توجد فى العنصر الآخر أى فى الطرف الآخر من الصورة وهو "العصفور".

(٤) صدر للناقد خ.أ. مارتنث J.A.Martinez مؤخراً كتاب بعنوان "سمات اللغة الشعرية"، [جامعة أوبيدو، ١٩٧٥م ص ٤٠٦] يعترض فيه على التحليل السابق (رغم أنه يعتبره، على الشكل الذى صدر فيه من خلال كتابى "نظرية التعبير الشعرى" [الطبعة الخامسة ـ دار نشر جريدوس] أنه يتضمن بعض التنويعات التى لاتُدخل تعديلا على الموضوع بشكل جوهرى) وهذا رأى أثار عندى شيئًا من الاستغراب، ورغم أنه ينقل نصّالى يقول "... وهكذا فإن شاعراً فى الفترة المعاصرة يمكن أن يتحدث عن عصفور صغير فأى حالة سكون وله ريش ألوانه شبيهة بألوان الطيف

عصفور مثل قوس قزح

إذا كان كل من العصفور وقوس قزح قد أحدث فيه نفس الأثر وهو "الحنان" إلا أن تعليقه على التحليل الذى قدمته يبدأ ب

"ورغم أن هذا النص، الأقل إثارة للاستغراب مقارنة له بالنص الأول الذى يتضمن تحديدا [للصور الشعرية الإيحائية] ، هو نص لكارلوس بوسونيو ناقداً، فإنه من المبالغة المفرطة العثور على وجه الشبه الموضوعى فى البراءة المشتركة التى عليها كل من العصفور وقوس قزح فى الوقت الذى نجد فيه وجه الشبه بدهى وموضوعى عند أى قارئ (ألا وهو كثرة الألوان وحيويتها)".

وهنا أقول بشأن هذه الأعتراضات إنها تثير استغرابى الشديد، فمن المثير للألم أن يكون مارتينث الذى هو على مايبدو عضو هيئة تدريس فى جامعة أوبيدو ـ قد فهم كلماتى بعكس القصد منها، وربما ـ على ما أعتقد – عكس مافهمه أى قارىء. لقد كتبت بوضوح أن هذا العصفور الذى يمكن أن يقول فيه شاعر معاصر البيت التالى

بأن ريشه ذو لون ضارب للشهبة وهذا طبقًا لما يعترف به مارتينث نفسه بأن أورد فى متن بحثه فقرة من كتابى. ولما كان العصفور الذى هو محل النقاش ذا لون أشهب فعلينا أن ننطلق من هنا للحكم على التحليل الذى قدمته؛ فإذا ماأكدت أن للعصفور ذلك اللون فمن المفترض أن القارئ يعرفه من خلال السمات وكذلك من خلال عنوان القصيدة "إلى طائر الدوّرى") حيث إن اللون متجانس وغير برّاق ورمادى. غير أن الأمر هذا بالنسبة لمارتينث هو أن "اللون الأشهب" يعنى، كما يقول لنا، "تعدد الألوان أو الألوان الزاهية". وبالتالى من خلال هذه الطريقة الفريدة فى القراءة يصل مارتينث إلى خلاصة تقول بأن الصور الإيحائية غير موجودة وأننى على الخطأ محض فيما أقول. ومن خلال تحليلات شبيهة بما ذكرنا ستتمخض عنها بالنسبة له أحكام تقول بعدم وجود أشياء مثل "الإيحاء" أو "الرمز"، فهى بالنسبة له الصور الشعرية المعتادة منذ أن تحدث عنها هوميروس: والفارق هو أن هناك صور شعرية تفصح عن المستوى الواقعى (على نمطية "شعرية من ذهب") وأخرى لاتفصح عنه (على النمطية ذكر "نجوم" محل "العيون") وهذه الصور الشعرية يطلق عليها مارتينث) in Paresentia أى فى الحضور" على الأولى و in abentia أى فى الغياب على الثانية.

معنى هذا أن خ.أ.مارتنث تمكن بجرّة قلم وباندفاعة سبابته من تقويض كل هذا البناء الثورى المعاصر للصورة الشعرية، أى الرمزية الفرنسية وكذلك كل إنجازات المدارس الطليعية بما فى ذلك السريالية (فهى ليست إلا ترميزًا). فكل هذا فى نظره عبارة عن تمثيل ماهو معتاد دائمًا: أى استخدام الصور الشعرية التقليدية غير أنها أقل معجمية (ص ٤١٧). وعندما كان الرمزيون يتحدثون عام ١٨٨٥م عن أن الرموز هى أمور مختلفة تمامًا عن المجاز والتشبيهات السابقة فلم يكن هذا إلا حلمًا، وعندما نرى أن كلاً من كانط وجوته ، وفرويد ، ويونج ، وميترلانك ، وويلورث Wheel Wright، وآخرين غيرهم، كانوا يعنون بالبعد اللاشعورى للرمز، هم أيضًا مخطئون؛ وعندما يشير كل من سفن هو هانس وبالاكيان، وآخرين غيرهما، إلى الغموض الذى يلف المعنى فى هذا النوع من المواد اللغوية فهم مخطئون، وعندما يؤكد Amiel، وألف غيره، أن الرّمز الحقيقى لابد أن يتضمن معنى خفيًا، وعندما يتم الوعى به يفقد فعاليته فهو أيضًا يرتكب خطأ كبيرًا، ليس هناك شىء من هذا: الرمز لا يوجد، إن الجرأة ليست أمرًا هينًا وهى هنا تجاوز كبير يقول بإنكار كافة الموروث النقدى بالنسبة لهذه الصورة الشعرية.

وإذا تحدثنا على المثال الذى سقناه وهو الخاص " بالعصفور" فهذا من محض اختراعاتى، وهنا نجد أن ذلك أمر ليس فيه شىء من التجاوز فقد ألفت ونشرت عشر كتب فى الشعر قبل طبع كتابى "نظرية التعبير الشعرى" الذى اطلع عليه مارتينث، ومن هنا وانطلاقًا من الممارسة الطويلة الأمد التى لى فى هذا المجال فإننى أكدت أن أى شاعر من شعراء اليوم يمكن أن يكتب عن عصفور "رمادى" وصغير الحجم فى بيت من الشعر قبل الذى نحن بصدده (والبرهان على ذلك سهل إذ على الباحث المذكور إبن مدينة أوبيدو أن يسأل فى ذلك الشعراء أنفسهم وكلما كانوا من الكبار كلما كان ذلك أفضل) وهو بيت من الشعر يصعب على أى من الكلاسيكين أن يتخيله/ ومرّد ذلك هو القواعد المنطقية والعقلانية التى كانت تسير عليها البويطيقا أنذاك والتى لازالت ثابته لم تتحرك فى نظر مارتينث وهذا مثار استغرابنا.

ومع كل ماسبق وعدم ضرورة الإسهاب فإننى سوف أشرح السبب الذى من أجله استخدمت فى كتابى "نظرية التعبير الشعرى" وذلك النص أو البيت الذى ابتدعته من بين بنات أفكارى خلافًا لأبيات شعرية أخرى كثيرة كان يمكن لها أن نطفر إلى سن القلم (وهى أبيات غير قليلة تلك التى قمت بتحليلها فى صفحات لاحقة

على تلك التى أشار إليها ماتينث). الأمر ببساطة هو إبراز الفارق بين البعد التقليدى للصورة الشعرية الموروثة والصورة الشعرية المعاصرة، ولما كنت قد نقلت كذلك بعض أبيات من أشعار الأسبانى لويس جونجورا التى يتحدث فيها عن "الطائر فينكس" الذى يطلق عليه "قوس قزح وهى

إن طائر جزيرة العرب الذى يبدو طيرانه

مثل قوس مجنح هو طائر من السماء

ليس محدبًا وإنما هو ممتد

كان مقصدى مقارنة هذه الأبيات ببيت من الشعر لواحد من الشعراء المعاصرين الذين يمكن أن يستخدموا نفس التشبية (عصفور = قوس قزح) وذلك حتى يتضح بجلاء الفارق فى الموقف الجمالى الذى هو السمة المميزة للشعر المعاصر مقارنة له بكافة الإنتاج الشعرى السابق؛ ولما كان من الصعب العثور على بيت من الشعر يتوافق بالضبط مع التشبيه الذى أتى به جونجورا ونختلف معه فلم يكن أمامى إلا أن أبتدعته مثلما يمكن لأى شاعر أن يفعلها.

إن خ. مارتينث يتسم بقدراته اللغوية الممتازة، ولهذا السبب أردت أن أرد عليه فى هذه السطور، ذلك أن كتابه (الذى يأتى فيه بمئات من أبيات الشعر من إنتاجى وهذا ما أشكره له كثيراً)إنما يؤكد لكى نقترب من دراسة الشعر لايكفى فقط أن نكون على علم بعلم اللغة رغم أهمية ذلك، وإنما من الضرورى أن نضع فى الأعتبار - على وجه الخصوص - عملية الإعداد والحسّ الأدبيين، إذهما من أبسط الأدوات للتوصل إلى أى من الغايات بشأن الأدب سواء كان شعراً أو نثراً، ولو أن الشعر هو الذى يكتسب الأولوية الأولى. ولو حدث عكس ذلك لتعرضنا لمخاطرة تتمثل فى الوقوع فى تحليلات بعيدة بالكامل عن الروح الحقيقية للعمل الذى نقوم بتحليله.

(٥) المرموز C هو – فى مبدأ االأمر - شىء فريد، غير أنه يحدث أحيانًا أن يتسم السياق بالتعقيد الأمر الذى يجعل رامزا معينا " يؤدى إلى أكثر من عملية لاشعورية X، أو عملية تتعلق بالقارئ ومن هنا فإن "المرموز" الواحد أو ماهو أكثر من ذلك، يتسم بالتعددية. إن ما أريد قوله هو أن كل عملية لاشعورية لها أمر فريد واحد كمرموز، وإلا فإن "المعبر عنه الرمزى" وكذلك السمات الواقعية التى تقود إلى المرموز الفريد عادة ما تكون متعددة أى (.... B_1, B_2, B_3, B_n) وليست واحدة.

(٦) هذا الأمر يمكن أن يطلق على الصور الإيحائية سواء كان للرؤى أو للرموز المتجانسة. أما الرموز غير المتجانسة فلها شأن آخر ربما تمكنت من مناقشته فى موضع آخر

(٧) هل يمكن لخوسيه مارتنث (انظر الهامش رقم ٤ فى هذا الفصل) أن يعثر على وجه شبه واقعى بين "المطر" وبين " ما يحدث فى الماضى" ؟

(٨) انظر داماسو لونسو "شعرية القديس خوان دى لا كروث" صادر عن المجلس الأعلى للأبحاث العلمية - معهد أنطونيو نبريخا - مدريد عام ١٩٤٢ ص ٢١٥ - ٢١٧ .

(٩) إذ ما قام شاعر بتشبيه "يد" " A بالثلج" E ، ثم قام بعد ذلك بتطوير المستوى E الذى هو الثلج بأن يقول "ثلج يتساقط من السماء فى الأيام الشديدة البرودة" فإن وجه الشبه الذى يربط الثلج E باليد A يزول، فاليد يمكن أن تشبه "الثلج" لكنها لاتشبه الثلج على النحو الذى صوّره بالشكل المذكور، وهذا يحدث

دومًا، فالشَعرّ A يمكن أن يشبه الذهب E لكنه لايشبه "الذهب الذى تم سَكُّه على شكل عملة تحمل فى أحد وجهيها صورة للملك الأسبانى كارلوس الثالث" إنه تطوير للمستوى E من خلال سمات مختلفة عن تلك التى يجب أن تكون؛ "فالثلج" (أو الذهب) يشبه "اليد" (او الشعر) ووجه الشبه هو اللون، وليس فى تساقط الثلج من السماء أو فى الذهب على شكل مسكوكة ,إن تطوير المستوى " E ا(لثلج" ، "الذهب") يجعل اللاتشابه واضحا بين E، A .

(١٠) كما أطلق عليه ويطلق عليه المجاز أى على ذلك التعبير اللغوى الخاص بمفهوم مجرد وذلك من خلال عنصر محدد ـانظر جلبرت دوران. العمل المشار إليه سابقا (ص ٩ – ١٩). انظر أيضًا فرناندو لاثارو "قاموس المصطلحات اللغوية" مدريد ـ طبعة جريدوس لعام ١٩٦٨م ص ٣٤ – ٣٥ ويلاحظ أن كلا مفهومى المجاز يرتبطان ببعضهما البعض والأمر فى نهاية المطاف ماهو إلا مفهوم واحد ينظر اليه من منظورين.

(١١) نجد عند بودلير حالات أخرى من تلك الأستخدامات اللامجازية التى تشبه ما ذكرته منذ قليل أنها أقل وضوحا وإليك البيتين التاليين من سونانته المعنونة "محادثة" Causerie (رقم ٥٥)، ويقول :

إن قلبى مثل قصر أتلفه الضجيج

المرء فيه ثمل، ومقتول، ومحمول على أفراس

حيث نلاحظ أن البيت الثانى هو إمتداد إيحائى للمستوى E الذى هو قصر تالف بواسطة الضجيج وليس للسمات الثلاثة الأخرى دلالة إلا الأشارة إلى المستوى E .

(١٢) انظر تعليق لودانتك على هذه السوناته فى طبعة Pléiade (فيرلين: الأعمال الشعرية الكاملة ...." باريس ـ دار نشر جليمار مككتبة Pléiade لعام ١٩٦٢م ص ,١١٥٨ يبدو أن المحلل لم ير العلاقة بين هذه السوناته وبين بودلير ولا بينها وبين سامان، ورغم ذلك فإنه يتحدث عن المناخ العام الذى هو "الانحطاط" عن التأثيرات التى أحدثها فيرلين منذ أن ظهرت للوجود سوناتنه الشهيرة عن الشعراء المنحطين.

(١٣) لم أتمكن من العثور فى شعر أنطونيو ماتشادو إلا على مثالين، وتمكنت من العثور على أربعة أمثلة عند روبين داريو، وسوف أذكرها بعد ذلك فى الهامش رقم ١٥ ، ١٦ من هذا الفصل، والأمر هو أنها تأتى فى شكل مختلف سوف أتحدث عنها.

(١٤) واضح ذلك الفرق بين هذه الظاهرة وبين ما أطلقتُ عليه فى موضع آخر مسمى "انتقال الصفات". ونرى هذا الأخير فى بيت شعر للوركا (" الشقشقة الواهنة الصفراء لعصفور الكنارى") حيث نجد الصفة التى انتقلت هى ("الصفراء") وهى صفة أتت من جزء قريب هو صفرة "الريش" حيث انتقلت من هذه إلى الشقشقة لعلاقة الجوار. وبالنسبة للظاهرة التى نتحدث عنها فى المثل فإن السمة التى انتقلت لم يحدث لها ذلك بسبب علاقة الجوار بل من خلال المقارنة (E = A) أى أن ما هو من سمات E ينتقل إلى A)؛ ومن جهة أخرى هناك فارق بين هاتين الظاهرتين وبين المشاركة الحسية Sinestesia وهو أن هذه الأخيرة لها معنى لاعقلانى بينما نجد أن المعنى الخاص بكل واحدة من الظاهرتين المشار إليهما هو منطقى من حيث المبدأ: والأمر هو إشارة إلى المكان الذى انتقلت منه الصفة، كما أن الصفة اللاواقعية فى المشاركة الحسية Sinestesia (صفة السواد فى عبارة "أصوات سوداء") هى من ابتكار الشاعر أما فى الظاهرتين الأخرتين فإننا نجد أن الصفات اللاواقعية لها تبرير واقعى: أحدهما هو فى التجاوز، والآخرين من خلال المقارنة

(واحدة، واحدة تتساقط الأوراق الجافة / من قلبى الأصفر والمتألم" - خوان رامون خيمنث). نرى إذن أن عبارة "قلب أصفر" نجد بعدها المنطقى من خلال المقارنة بين القلب A وبين شجرة خلال الخريف E ذات الأوراق الصفراء، أى أن هناك تنويها بإصفرار الشجرة.

(١٥) عثرت على أربعة أمثله فقط فى أشعار روبين داريو "فكرتك بها براكين وتلقى بالحمم" (قصيدة سلبادور دياث ميرون - ديوان أزرق) (عندما ملأت القصور بالروائح / زهرة بوبمبادور الملكية والمختالة" (كان هواء لطيفًا) "نور ينتزع أكثر تلألؤ أحمر / من الماس الرهيب للغيرة (إطراء العيون السوداء لطوليا) من كتاب " كتابات نثرية جريئة" و "حيث أن الفكرة - الجوهرة نبراسها الجمرة" (مديح ...فى كتاب " كتابات نثرية جريئة". وما سوف أتحدث عنه هو المثال الأول: فالفكر A لدياث ميرون (يقول روبين داريو) يتسم بالقوة كأنه الجبل ويتسم بالتوقد كأنه حمم بركانية/ ومن هنا نجد مقارنة مغلقة بين بركان E له فوهات e . وهذه السمة للبركان هى تطوير مستقل للمستوى Eالذى ينتقل إلى المستوى الواقعى A وهو الفكرة أو فكر الشاعر المكسيكى.

(١٦) وعند أنطونيو ماتشادو وجدت هاتين: إحداهما فى القصيدة رقم ٧٤

الأرض عريانة

والروح تعوى فى الأفق الشاحب

كأنها أنثى ذئب جائع.

وهناك مثال آخر، تضمه قصيدة كاملة هى رقم ٢٢

على الأرض المُرّة،

طُرقٌ للحلم

ودهاليز، ودروب متعرجة،

وحدائق مزهرة وفى صمت وفى الظل؛

سراديب عميقة، وسلالم فوق النجوم

وحوامل الآمال والذكريات.

أشكال صغيرة تمرّ وتبتسم

- إنها اللُعْبات الحزينة لعجوز-

صور صديقة

عند الأنحناءة المزهرة للدرب

وأوهام وردية

ترسم طريقًا . بعيداً.

نجد فى المثال الأول أن العواء الذى هو سمات المستوى E التى هى الذئبة ينتقل إلى المستوى A الواقعى وهو الروح. أما المثال الثانى فهو عبارة عن مقارنة الحلم (المستوى A) بالمشهد العام (E) وكذلك بعناصره التى هى $e_1, e_2, e_3,.....e_n$ به دروب وحدائق ... إلخ) التى تتنقل إلى المستوى الفعلى A (الحلم).

(١٧) يتجه الشعر المعاصر إلى البحث عن إحداث المفاجأة اللهّم إلا بعض الاستثناءات وبالنسبة للشعر الأسبانى فالاستثناء هو أنطونيو ماتشادو حيث إن الانفعال عنده ينبع فى الأساس من خلال الدقة أكثر منه خلال المفاجأة (ورغم ذلك يمكن أن يثير المفاجأة لدقته).

(١٨) لكن ذلك يوجد فى الدعّاية فى شعر الباروك. وقد أوردت فى كتاب لى بعنوان "شعر بيثنتى ألكسندرى" (مدريد ١٩٦٨ - جريدوس ص ٢٣٤ - ٢٣٥) بعض الأمثلة من الكوميديا الأسبانية ومن كتاب El buscon لكبيدو. ومن الأمثلة الأكثر خفة ذلك المثال الذى أورده من العمل المسرحى La devocion de la cruz لكالديرون دى لاباركا، حيث يتحدث أحد الظرفاء، واسمه خيل، إلى حمارته على النحو التالى:

(اليوم الأول - المشهد الثانى)

كنتِ الأكثر شرفًا

بين حمارات القرية،

فلم يجدك أحد أبدًا

وأنت بصحبة السوء

إذن، هل هى متغطرسة وفاجرة ؟

لكنى أجرؤ على القسم

بأنه لم يشاهدها أى حمار

تطل من النافذة.

نجد أن المستوى الواقعى A (ذا البعد الكوميدى) وهو الحمارة العفيفة" تتم مقارنته بطرف آخر متخيل وهو E "أى المرأة العفيفة". فالعفيفات فى ذلك الزمان لم يكنّ يطللن من النوافذ ليشهدن الرجال الذين يختالون عجبًا، وتلك الصفة، e التى هى من سمات المستوى اللاواقعى، تنتقل إلى الواقع: أى أن الحمارة لن تطل هى أيضًا من النافذة.

نعثر أيضًا على مثال مشابه للسابق عند Rojos Zorrillaفالظريف كاباّيرا فى مسرحية "اللُعبة بين البلهاء" يحاول أن يشتت انتباه السيد/ لوكاس الذى يريد دخول غرفة زوجته حيث يعاشرها السيد/ بدرو. وحتى يتمكن من ذلك يهاجمه من نقطة الضعف عنده وهو أنه يكتب كوميديات:

كاباّيرا: يالجمال ما كتبتَ

أود أن تقرأ على مسرحية ؟

السيد لوكاس: فى منتصف الليل ؟

كابايّرا: نحن فى فصل الصيف

السيد لوكاس: لكن أين سأسمعك إيًاها

كابايّرا: فى ذلك البئر، وسوف

تكون شاعرا سامريا

فالمستوى الواقعى A يتمثل فى أن السيد لوكاس يقرأ على ذلك الشخص كوميديا إلى جوار بئر، أما المستوى المتخيل E فهو عبارة عن امراة سامرية تقدم المياه للمسيح إلى جوار بئر. وهنا نجد أن السمات التى عليها E (أى من سامرا) تنتقل إلى A وهو أن السيد لوكاس سوف يكون هو الآخر سامريًا (e) .

(١٩) انظر الجزء الأول من كتابى "نظرية التعبير الشعرى" (جريدوس ـ مدريد ١٩٧٠) وعنوان الفصل هو "القديس خوان دى لاكروث شاعر معاصر" وبالتحديد ص ٢٨٧ ـ ٢٩٣ ,

(٢٠) انظر التحليل التفصيلى لهذا المثال فى كتاب لى بعنوان "السريالية الشعرية والرمز".

(٢١) انظر الهوامش ١،٢،٣ الواردة فى الفصل الأول من هذ الكتاب. أضف إلى ذلك انظر كتابى "نظرية التعبير الشعرى" الطبعة المشار إليها، الجزء الثانى فى ص ١٦١ ـ ١٦٤ و ١٨٠ ـ ١٨٤ ,

(٢٢) إن الفردية هى شعور آخذ فى التزايد ـ بلا توقف ـ ابتداء من القرن الثانى عشر (وربما بشكل قوى اعتباراً من منتصف القرن السابق، حيث تم فتح باب تجارة البحر الأبيض المتوسط من جديد أمام الشعوب المسيحية، وترجع أسباب هذا التزايد (انظر: نظرية التعبير الشعرى ـ الجزء الثانى ـ الفصل ٢٥ بعنوان المضمون التاريخى للاصالة) إلى مايلى :

(١) تطور التجارة والصناعة خلال الفترات المشار إليها وما يترتب على ذلك من نتائج اجتماعية مهمة للغاية (حيث ظهرت البرجوازية ، وما صاحب ذلك من ضعف ووهن أصاب الإقطاع بشكل تدريجى ... إلخ.

(٢) المزيد من التعميم للعلوم والتقنيات.

(٣) تطور أنماط خاصة بالدولة وهى أنماط تتسم بالعقلانية المتزايدة .

(٤) ولما توفر المجتمع على المزيد من الثروة فهناك المزيد من الخيارات المفتوحة حيث يمكن للمنظور الشخصى أن يكون له نصيب بل هناك "اختيار" بين ما هو تراثى وبين أنماط أخرى، ومن أعراض ذلك بدء الهرطقات وخاصة فى تلك المناطق الأكثر تطوراً (بروفنسة ... إلخ) وهى هرطقات كانت تعتبر خلال القرن الثالث عشر أمراً خطراً ومثيرا للقلق عند الكنيسة.

(٥) التداخل المطرد للطبقات الاجتماعية حيث نجد الطبقة البرجوازية وقد أخذ دورها الأجتماعى والسياسى يتنامى بشكل لا يتوقف مع ماصحب ذلك فيما بعد من نتائج ثورية(عام ١٧٨٩م). كما نجد البرو ليتاريا التى تمكنت اليوم من الحصول على ثمار جزئية ولو أنها مهمة ومبشرة بمستقبل قريب (ويمكن أن تضيف إلى ما سبق الثورة النسائية وثورة السلالات الملونة).

(يجب أن ألفت الانتباه هنا إلى أن لفظة الفردية التى أستخدمها هنا لاتعنى المعنى الشائع لها وهو "الحافز غير الاجتماعى" بل فى إطار ذلك المعنى الذى أشرت عليه إليه هنا وكذلك فى الهامش رقم (١) فى الفصل الأول من الكتاب الذى بين أيدينا، أى أن الفردية هى "الوعى بذاتى كإنسان" الفردية إذن هى "الوعى" وبالتالى عقلانية، وهنا نتساءل كيف يمكن للفردية التى هى عقلانية دائماً أن تبدع لاعقلانية فى المادة اللغوية ؟ ينبغى أن نضع فى الأعتبار أن العنصر اللاعقلانى فى الإنسان يتسم بالأهمية الكبيرة، كما أن الأعتراف بهذه الأهمية وإعطاء اللاعقلانية المكانة اللائقة بها فى العديد من الأنشطة الإنسانية إنما هو موقف منه الكثير من العقلانية مقارنة له بموقف معاكس. أى أن المرء لابد أن يتماشى مع الحقيقة والسير فى إطار ما هو عقلانى وليس العكس. والعقلانية الكبرى التى عليها إنسان اليوم، أى فرديته الكبيرة،هى السبب فى اللاعقلانية التى يتسم بها الفن المعاصر، ومن خلال النص يتم الوصول إلى هذه النتائج ولكن عبر طريق آخر. وتتمثل من هذه الأسباب التى أسوقها فى هذا الهامش فى العمل على إزالة التناقض المحتمل الذى يبدو أنه يقف بين التعريف الذى نسوقه للفردية (الوعى بالذات، العقل) ومايترتب عليه من محصلة شعرية (اللاعقلانية).

الفصل الخامس

الإيحاءات Las visiones

تعريفها :

ننتقل الآن إلى الظاهرة الثانية من الظواهر الرمزية ألا وهى اللجوء إلى استخدام ما كنا نطلق عليه "إيحاءات"..فما هو هذا الإيحاء Vision ؟ لقد أطلقت هذه التسمية على واحدة من الصيغ الثلاث للاعقلانية التى تنسب إلى النمط الثانى، والتى قمنا بعرض مسهب لواحدة منها وهى الصور الإيحائية.. ويتمثل الإيحاء Vision فى قيامنا بنسبة وظائف وسمات أو أوصاف مستحيلة – هى من سمات المستوى E – إلى المستوى الواقعى A عندما تعبر هذه الصفات ـ من خلال الانفعال C الذى تثيره فينا – عن سمة[١] C يشعر بها القارئ بشكل لا عقلانى أو من خلال الربط اللاواعى (لاحظ هنا الفعل الذى عدت إلى استخدامه)، على أنها واقعية فى المستوى A (أو ربّما فى أحد العناصر المرتبطة به بما فى ذلك عنصر التجاور الحسى)[٢] ؛ فعندما يقول بيثنتى ألكسندرى عن "حجر" أو عن "سيقان" بأنها تعنى

لك أنت التى تعرفين كيف يغنى الحجر.

(قصيدة :– "الشاعر" ـ ديوان " ظل الفردوس").

وكذلك...

... بينما تغنى السيقان

(قصيدة : الشباب ـ ديوان "الدمار أو الحب")

أو عندما يقول :

"نعم ، أيها الشاعر ، ألق بهذا الكتاب الذى يحاول أن يضم بين دفتيه ومضة من الشمس"

وانظر إلى النور وجهًا لوجه وأنت تسند رأسك إلى الصخرة ،

بينما قدماك الطويلتان تشعران بالقبلة اللاحقة للمغرب

ويداك مرتفعتان تلمسان القمر بعذوبة

وشعرك المعلق يترك لوحته فى النجوم

(قصيدة: الشاعر من ديوان "ظل الفردوس")

من البديهى أنه يتحدث من خلال "إيحاءات"، وإذا أمعنا النظر فى المثال الأخير بصفة خاصة ندرك طبيعة "الإيحاء" لأن الشاعر يضفى على شىء واقعى A (وهو الجسد الإنسانى) سمات توجد فى المستوى E لا يمكن للواقعى أن يتسم بها (الحجم الكونى) اللهم إلا إذا "فهمنا" من حيث المبدأ أن ذلك المعنى الذى عليه هذه الصفات من النمط اللاعقلانى. وإزاء اللاعقلانية التى تكونت من خلال "الإيحاء" فإن الشىء الوحيد الذى يتلقاه القارئ إنما هو شحنة انفعالية ، وانطلاقًا منها ـ من خلال الطريقة الاستفهامية التى نعرفها ـ يمكن أن يستخرج ، بشكل يعلو على الجمال، المعنى المستكن وينقله إلى الوعى؛ فالمقطع الشعرى الذى ذكرناه فى السطور السابقة يحدث فينا انطباعا C هو العظمة وهو الشىء الوحيد الذى يعرفه القارئ، وهو إنطباع يقوم على أساس السمة اللاعقلانية E التى هى الضخامة الجسدية التى تمت نسبتها إلى المستوى الواقعى A : أى إنسان ما على اتصال بالطبيعة ، ولن ننتقل من هذا الحدس أو الانفعال C، أى العظمة ، إلى غيره طالما كنا قراء. وحتى نخطو خطوة أخرى إلى ما هو أبعد من ذلك ـ رغم أنها فوق جمالية ـ فعلينا أن نتخلى عن كوننا قراء بالمعنى العادى وأن نتحول إلى شىء آخر : أى إلى نقاد ، وهذا هو الأمر ، أى علينا أن نبتعد

عن حدسنا وأن نستخرج أنفسنا منه وأن نتفحصه ونحن بمبعدة عنه وكأنه شيء لا يمت لنا بصلة، وهنا نعرف أو يمكن أن ندرك اللطائف الدلالية للمرموز الذى ليس إلا معنى الانفعال نفسه الذى خبرناه؛ وهو فى المثال الذى بين أيدينا عبارة عن فكرة العظمة. نعود هنا لنلاحظ الاختلاف (أعتذر للقارئ العزيز عن هذا الإلحاح) بين الانفعال الذى عشناه (أى الانفعال C العظمة فى هذه الحالة) وبين "المعنى" C لهذا الانفعال ، وهو المفهوم أو "المضمون" المتعلق بالعظمة وعندما يتم استيضاح هذا المعنى " C العظمة" ، يمكن لنا أن نخطو خطوة تالية (وهو نفس ما فعلناه فى حالة الصور الإيحائية أو الرمزية) ونتساءل عن الواقع الذى يجرى الحديث عنه "المعبر عنه الرمزى" B أى عن جذور انفعالنا بهذا البطل الذى تحويه القصيدة ويتحدث عنه الكسندرى، ما هى السمات الفعلية التى عليها هذا البطل والتى أحدثت انطباعًا لدى المؤلف بالعظمة التى تحدثنا عنها ؟ لقد حانت ساعة تأمل الحجم الكونى (E) الذى عليه جسد إنسانى من حيث هو "تعبيرى" عن "شيء" (B) أحس الشاعر أن ذلك الجسم يملكه (A) . وحينئذ ندرك أن هذه الضخامة الجسدية (E) تمثل العظمة الروحية وثراء الروح (B) التى عليها هذا الذى "يسند رأسه إلى الصخرة" وهو بذلك يتواصل مع الطبيعة أو ينخرط فيها: وهاهنا "المعبر عنه الرمزى" إذن نجد أن المراحل X التى مر بها القارئ كانت مزدوجة (مثلما هو الحال فى الصور الإيحائية) ويمكن أن نضعها فى المعادلات التالية أولا البعد اللاواقعى:

بينما قدماك الطويلتان تشعران بالقُبلة اللاحقة للمغرب، ويداك مرتفعتان تلمسان القمر وشعرك المعلق يترك لوحته في النجوم [= ثراء روحيًا = عظمة روحية = عظمة =] الانفعال بالعظمة فى الوعى.

سبق أن قلت قبل ذلك بأن الصفة التى يعبر عنها بشكل لاعقلانى (العظمة) بهذه الطريقة يتم الشعور بها كأمر فعلى عند المستوى A رغم أن ما هو حقيقى وواقعى أمر مختلف؛ فما هو فى المستوى A واقعى ليس "العظمة" (المرموز) بل فقط "المعبر عنه الرمزى" : ألا وهو "الثراء الروحى" B الذى عليه البطل الذى ينظر إليه الشاعر

فى ظل ظروف معينة وهى الانخراط فى الطبيعة، ومن هنا فإن البطل يزداد ثراء روحيًا ، وهذا الثراء هو الذى زود المؤلف بانطباع العظمة وحمله على وضعه فى إطار هذه الصفات الجسدية التى شهدناها.

يمكن للقارئ أن يلاحظ أن الخطوات اللاشعورية للمرحلة × عبارة عن خطوتين مثلما هو الحال فى الصور الإيحائية، تبدأ واحدة منها فى المستوى الواقعى A، أما الثانية فتبدأ من المستوى اللاواقعى الذى تمت نسبته إلى A ، أى من المستوى E ؛ غير أن الأمر المهم هو أن كلتا الخطوتين عندما تؤثر الواحدة منها فى الأخرى سياقيًا ، وتصلان فى نهاية المطاف إلى "تلازم" ، تقودان إلى نفس المعنى اللاعقلانى (العظمة) وهو معنى يتسم فى هذا الإطار بالموضوعية ، أى أنه معنى إجبارى فى القراءات التى يجب أن تكون سابقة.

الإطار المزدوج ربما كانت له دومًا صيغة عامة مماثلة لتلك التى إنتهينا للتو من عرضها ، وعندما نحول ذلك إلى صيغة مجردة فإننا نجد أمامنا التركيبة التالية (فأعضاء كل سلسلة يمكن أن يكونوا أكثر بكثير مما أعرض له الآن) :

الانفعال C فى الوعى [= C = B =] A

الانفعال C فى الوعى [= C = D =] E

ومثلما هو الأمر فى الصور الإيحائية، نجد أن هناك فارقًا بين المرموز، أى السمة C التى نشعر أنها فعلية فى المستوى A وبين السمة B أو السمات $B_1,B_2,B_3....B_n$ التى هى واقعية وحقيقية فى A وأنها من خلال التداعى اللامنطقى أدت إلى تلك أى إلى C . وإذا ما كررنا ما سبق أن قلناه بشأن الصور الإيحائية ، فإننا نضيف هنا أن كلا الصنفين ليسا فقط مختلفين بل أن لهما سمات غير متوافقة ؛ وعلى ذلك فإن C المرموز عندما يتم انتزاعه على يد الناقد - من خلال التحليل النقدى أو غيره - يتبدى لنا على أنه تعبير فريد وواضح له أطر محددة ، غير أنه فى حالة "المعبر عنه الرمزى" نجد أن المستوى B أو $B_1,B_2,B_3....B_n$ تبدى لنا فى بداية الأمر

على أنها يمكن أن تكون عـديدة – هـذا ما تم فحصها انطلاقًا مـن المرمـوز – ($B_1, B_2, B_3....B_n$) كما أنها بالإضافة إلى ذلك تتبدى بشكل غير واضح وغير محدد لدرجة يمكن مبادلتها بسمات من نفس الصنف الذى يملكه المستوى A فى الحالة التى نحن بصددها وقد تحدثنا عن سبب ذلك الصفحات السابقة عندما تناولنا هذه الظاهرة بالدرس فى إطار الصور الإيحائية أى أن المرموز يتبدى لنا ـ على أية حال ـ كأمر حدث فى وعينا، وعلى ذلك فهو ينظر إليه على أنه مصطلح ثابت يمكن أن نجده بينما نجد أن الصفة أو الصفات الفعلية لـ " A المعبر عنه الرمزى" التى كانت وراء الشعور ب ($B_1, B_2, B_3....B_n$) تظهر فـى بداية الأمر ، وفى كل حالة ، على أنها لغز نقوم نحن بفك شفرته من خلال افتراض من عندياتنا. ولنقدم مثلاً على ذلك حيث يتضح كل شىء بجلاء أكثر من المثال السابق والسبب هو أن هذا المثال الثانى يتضمن عدة صفات فعلية. ففى قصيدة "الفردوس" بيثنى ألكسندرى نجد فى هذه الأبيات:

الناس من أجل حلم، عاشوا، ولم يعيشوا

يتألقون فى الخلود ، مثل نفحة إلهية

يتولى الشاعر منح جسد إنسانى A صفة لا واقعية وهى E أى التألق "ناس متألقون" وهذا "إيحاء" Vision يولد عندى إنطباعًا هو C : فأنا أمام هذه الأجساد أشعر بشعور إيجابى للغاية ولنقل إنه نوع من السطوع. أما بالنسبة للقارئ فيعنى ـ حدسياً ـ أننى لا يمكن لى أن أعرف المزيد. إننى أجهل السبب الذى من أجله يصف الشاعر هذه الأجساد بالتألق (على نفس منوال المثال السابق حيث لا أعرف ـ فى البداية ـ السبب الذى من أجله يرى الشاعر بطل قصيدته وقد تعلق كأنه الكون) لم يحدث لى هنا ما كان يحدث لى فى الصورة الشعرية التقليدية ، أى عندما أجد نفسى أمام المشبه به " E ذهب" الذى أعرفه جيدا (وكنت فى حاجة لذلك حتى يتولد عندى الانفعال).ومن خلال ذلك كانت الغاية أن أعرف اللون الذهبى للون. أما هنا فالعكس يحدث ، إذ أننى أجهل للوهلة الأولى، ما يمكن أن يعنيه التعبير اللاواقعى "التألق"

وما يضمه، إننى لا أرى "المعبر عنه الرمزى" والسمات $B_1,B_2,B_3....B_n$ التى تحملها هذه الأجسام، كما أننى لا أرى "المرموز" C وهو الصفة التى يجعلنا الشاعر نشعر بها فى عالم الواقع "الناس" عندما يقول "أناس متألقون" وإذا ما أردت النفاذ إلى تلك المعانى المعماة والمخبأة فما علىّ - كما قلنا - إلا أن أتخلى عن الجانب الجمالى والقيام بتحليل الحدس الذى نحن عليه ، وسرعان ما يطفر إلى ذهنى القيام بمهمة اختبار غور المرموز. وهنا أتساءل: ما الذى شعرنا به ؟ إنه انفعال بالتجلىّ ، ومعنى هذا أننا سبرنا أغوار الكائنات التى تم التغنى بها من خلال التعبير C الذى نبحث عنه. لم يكن من الصعب العثور عليه ، وبمجرد التوصل إليه يظهر أمامنا كمعنى واضح الملامح. هنا يمكن أن نتساءل : ما هو "المعبر عنه الرمزى" ، أو بمعنى آخر ، ما هى السمات التي تمكن الشاعر ألكسندرى من رؤيتها فى هذه المخلوقات حتى يحدث لديه الانفعال على هذا النحو إزاءها ؟ هاهو التساؤل يتجلى أمامنا بإلحاح ، وهنا نجد أن الإجابة التى على شفاهنا لا تتسم بنفس القوة التى كانت عليها قبل ذلك . فهل هى السعادة العذبة المتمثلة فى أن تلك الكائنات التى نحن بصددها تتمتع (B_1) أو فى أنها تعيش معينا لا ينضب من البراءة (B_2) أو فى شبابه النضر(B_3) أو جمالها (B_4) ...إلخ ، أو أن السر هو فى جماع تلك الصفات ؟ إننا لا نعرف الإجابة بشكل جيد ، ولن نتمكن من معرفتها أبداً ، ولكننا – على أية حال – يمكن أن نلمحها من خلال التساؤلات ، فهى ليست إلا مجرد افتراضات و احتمالات. إن أى سمة إيجابية لـ A التى رأينا أنها تثير فينا الانفعالات بالشكل المشار إليه ، تتبدى لنا وكأنها إحدى السمات المرشحة نتيجة عملية الاستقصاء التى نقوم بها ومن هنا فإن إلخطوات اللا شعورية المتولدة عند القارئ يمكن أن تكون على النحو التالى:

أناس بسطاء من الفردوس [= سعادة عذبة و براءة لا ينضب معينها أو عظمة الشباب أو الجمال ..إلخ = الحياة فى أرفع تجلياتها =] الانفعال بالحياة فى أرفع تجلياتها.

التألق [= إلخير العظيم = الحياة فى أرفع تجلياتها =] الانفعال بالحياة فى أرفع تجلياتها.

ولنر نفس الشيء من خلال مثال آخر سبق ذكره وهو :

لك أنت التى تعرفين كيف يغنى الحجر

ما الذى يريد ألكسندرى أن يقول لنا من خلال بيت الشعر هذا عندما يقول بشكل إيحائى أن "الحجر" A "يغنى E؟ إننا لا نعرف السبب للوهلة الأولى ، ولا يمكننا أن نعرفه إلا من خلال تحليل الانفعال C الذى نعيشه، ولما كانت هناك سمات إيجابية لهذا الانفعال فإن الصفات الواقعية $B_1,B_2,B_3....B_n$ التى عليها الحجر أو ما يسمى "بالمعبر عنه الرمزى" سوف تكون إيجابية. وبالتحديد نجد أننا لا يمكن أن نضيف شيئًا إلى تلك المحصلة حيث إن كل ما يمكن أن نضيفه يمكن أن يكون بمثابة "مبالغة" ولو كانت طفيفة' لكل ما يمكن أن يستقر فى حدسنا كقرّاء. والسبب هو أن اللاعقلانية تتولى دومًا إلغاء الطُرفة ، غير أنه لهذا السبب لا يمكن القيام بتقديم "افتراض أساسى" كما سبق أن قلت ذلك فى موضع آخر[٣] بشأن هذا الإلغاء عندما نعرف العمل الكامل للشاعر بيثنتى ألكسندرى، وهنا نخلص إلى أن غناء الحجر "يعبر" بشكل غير واضح وغير جلىّ عن طبيعته وعن بساطته (B_1) وعن الجمال (B_2) وعن النقاء (B_3) ... إلخ ، وهذه كلها صفات أحسّ بها الشاعر فى إجماليها كأنها شيء رفيع القيمة ، أى أنها تعبير عن الحياة فى أعظم تجلياتها : وها هنا المرموز . C وعلى ذلك فإن سلسلتى التعرف عليه بشكل غير واع يمكن أن تكونا على النحو التالى فى هذا المثال (وهى تشبه، مصادفة ما عليه المثال الآخر ، وليس من قبيل الارتجال أن تصدرا عن الشاعر حيث أن عالمه الشعرى هو المسئول عن ذلك التوافق أو التشابه):

حجر [= البساطة ، الجمال ، النقاء ...إلخ = إلخير العميم = الحياة فى أرفع تجلياته =] الانفعال فى الوعى بالحياة فى أرفع تجلياته. يتجلى فى وعينا الانفعال بالتعبير الأخير "المرموز" لكن لا تتجلى فيه سمات الحجر أو "المعبر عنه الرمزى" التى

قادتنا فى نهاية المطاف إلى ذلك الانفعال من المنطقى إذن أن هذه الصفات - من خلال التحليل - يمكن أن تتبدى بشكل غير واضح ومحدد.

لنتناول الآن حالة أكثر تعقيداً. نجد الشاعر يحدثنا فى قصيدة من قصائد ديوانه "ظل الفردوس" عن كائن إنسانى يلقى بنفسه إلى البحر من على الصخرة وقد غمره العطش للانخراط فى المطلق:

رأيتكم تحركون أذرعكم .ريح عاتية

حركت ملابسكم التى أضاءها الغروب المأساوى

رأيت شعركم ينهض وقد تخللته الأضواء

ومن أعلى جزء فى صخرة قريبة

شهدت جسدكم يخترق الهواء

ويسقط فى حضن المياه وقد أحدث رغوة

رأيت ذراعين طويلين يبزغان من الوجود الأسود

رأيت بياضكم ، وسمعت آخر صيحة

سرعان ما تاهت وسط شقشقة سعيدة للعصافير فى العمق

[قصيدة "مصير مأساوى" من ديوان "ظل الفردوس"]

ها نحن نرى فى تلك النهاية "إيحاء" فالبحر (A) تنسب إليه صفات لا واقعية وهى أنه به عصافير فى الأعماق تشقشق سعيدة (E) فى نفس اللحظة التى ينتحر فيها البطل الشعرى فى هذه القصيدة . والانفعال (C) الذى يعيشه القارئ إنما هو انفعال انتصارى: "الانتصار" هو بالتالى المعنى C الذى يرمز إليه وهنا نتساءل : ما هى السمات الواقعية أو "المعبر عنه الرمزى" - فى هذه الحالة - التى كانت مصدر هذا التداعى اللاشعورى ؟ لنقل إيه نوع من الكمال فى المادة الموحَدة (B_1) عندما تتلقى

فى صدرها المطلق مخلوقًا يذوب فى كمال وجودها، وفى الوقت ذاته ربما (يلاحظ القارئ هذه السمة التى هى عدم اليقين) كانت عبارة عن الكمال الذى يشعر به هذا المخلوق فى لحظة اتصال كونى بالمادة حيث انخرط فيها بشكل انتصارى (B_2) .
أما العصافير فعن خلال شقشقاتها السعيدة إنما تعبر - فى إطار معنى البحر - عما سبقت الإشارة إليه بعد عملية التوحد التى سأقوم بوصفها (وهى عملية تتسم بأنها معقدة فى المثال الذى بين أيدينا ، ويمكن أن نفصلها حتى نقوم بتحليلها من خلال مجموعتين تعملان فى وقت معًا: إننى أتخلى هنا عن الشك الذى يلف المجموعتين وذلك لتبسيط التركيبة (وهى المجموعة النابعة من الواقع وهو البحر ، أما الأخرى فهى المرتبطة باللاواقع وهى "العصافير" والشقشقة السعيدة ")

العصافير [= قيمة أدبية عليا = جمال = كمال الحياة =] الانفعال فى الوعى بالحياة فى كمالها .

الشقشقات السعيدة للعصافير [= انتصار الحياة =] الانفعال فى الوعى بالحياة فى كمالها.

وعندما نجمع بين هاتين المجموعتين فى معنى واحد يمكن لنا أن نتوصل إلى هذا المعنى وهو "انتصار الحياة فى كمالها" وهو معنى يثير فينا الانفعال بالانتصار الذى نشعر به عند قراءة القصيدة.

حالة المشاركات الحسية Sinestesias

لا أريد الانتهاء من عملية تحديد ملامح الإيحاءات قبل أن أضيف بأن المشاركات الحسية Sinestesias عادة ما تكون نماذج طيبة لهذا الصنف من الصور الشعرية. لا أحد يجهل وجود المشاركة الحسية عندما يتقاطع شعوران ، ويمكن أن نقول ذلك بشىء فيه المزيد من الدقة : عندما نتلقى من خلال حواسنا (النظر أو السمع أو الشم ..إلخ) شعوراً معيناً خاصًا بحاسة أخرى ، فالمشاركة الحسية يمكن أن

تتبدى لنا فى شكل صورة إيحائية ، كأن أقول مثلاً "الموسيقى هى رائحة، والصوت عبير" غير أنه غالبا ماتتبدى لنا فى شكل إيحائى"موسيقى ـ رائحتها الياسمين" يمكن أن نعثر على القليل من هذه المشاركات الحسية عند كل من أنطونيو ماتشادو وروبين داريو [٤] غير أنها كثيرة عند خوان رامون خمينيث [٥]: ويكمن السبب، فى نظرى، فى أن هذا الشاعر انطباعى كما أنه معنى بالشعور الأمر الذى جعلها كثيرة عنده [٦] ثم أصبحت هذه المشاركة الحسية أمرًا معهوداً وشائعًا لدى جيل شعراء عام ١٩٢٧م. وقد استخدمها كل من بابلو نيرودا و ألكسندرى على ذلك النحو[٧].

وفيما يتعلق بجذورها الممتدة، بغض النظر عن بعض الأمثلة النادرة فى شعر الباروك والتى ربما كان لها معنى آخر [٨] فإننا نجد أن كلا من ج بومير J.Pommier وبعده جاك كربت Jaques Crept وجورج بلين George Blin [٩] قد أشاروا إليها عند ديدرو Diderot الذى استخدم فى كتابه "الصالونات" Salons مصطلحات "التوافق، وانسجام الألوان، والإيقاع بالنسبة للوحات. وكان هوفمان Hoffmann قد قال (رغم أن مقولته هذه فيها شىء من المزاح): إننى أمتلك مهارة تحويل اللون إلى موسيقى هادئة إنه اللون الطبيعى. هو يتحدث عن عطر يشبه الغناء اللطيف لآلاف من الأصوات الهادئة " (Pot d' or) . وعندما تحدث جوتييه Goutier عام ١٨٤٣م عن تأثير الحشيش نقل إلينا الصيغة بهذا الشكل : لقد استوعبت ضجة الألوان . إنها نغمات خضراء ، زرقاء ، صفراء تصل إلينا عبر موجات شديدة الاختلاف.

ويمكن لنا أن نعثر أيضًا على مثل هذا النوع من الصور عند نرفال (فى ديوان Aurelia ص ٩٧ طبعة كلووارد) وكذلك عند بلزاك[١٠] غير أن هذه الصورة الشعرية يكتمل نموها عند بودلير وهذا ما نراه فى قصيدته "تراسل" التى تقول:

الطبيعة معبد يضم أعمدة حسية

تصدر عنه فى بعض الأحيان كلمات مبهمة وأسرار غامضة

هنا يجوس المرء خلال غابات من رموز

تلحظه بنظرات أليفة وادعة وكأصداء مترامية تتمازج عن بعد

في وحدة مظلمة عميقة

رحبة كالليل ، منتشرة كالضياء

تتجاوب العطور والألوان والأنغام

هناك طيور ندية كأبدان أطفال غضة

عذبة كالمزامير ، خضراء كالمروج وأخرى فاسدة ، خصبة ، قوية

ذات فوح تتصف به الأشياء السرمدية

كالند والمسك والبخور واللبان

التي تهتف بنشوة الروح والحواس

من ترجمة محمد أمين حسونة لديوان "أزهار الشر"

إنه لأمر طبيعي أن تكون على هذا النحو ذلك أن هذا الشاعر العظيم كان يتوفر على مفاهيم نظرية واضحة لما يقوم به . ففي مقال له عن الموسيقي المشهور ريتشارد فاجنر نشر عام ١٨٦١ نقرأ ما يلي:

إن أكثر ما يفاجئنا بحق هو أن الصوت لا يمكن أن يوحي باللون ،

وأن الألوان لا تستطيع أن تقدم لنا فكرة قطعة موسيقية

وهاك مثال آخر من فيدرلين يقول :

لأن الشذى يدل على

شحوبك المشابه لشحوب البجعة

وأن سلامة النية بادية

في رائحتك

(من قصيدة "إلى كليمين ، فى ديوان "حفلات الغرام")

كما أن لرامبو سوناته شهيرة بعنوان "الحروف المتحركة" وهى قصيدة سبق لنا أن، نقلناها

A أسود ، E أبيض ، I أحمر ، U أخضر ، O أزرق (١١)

السمات الجوهرية الأربع للإيحاءات :

وتلخيصاً لكل ما سبق نقول بأن الإيحاءات تتسم بأربعة عناصر أساسية هى:

١- السمة اللاواقعية E التى لا تستهدف ظاهرياً إلا إثارة انطباعنا C بشكل يجعلها تظهر لأول وهلة على أنها لا واقع محض ولا نعرف السبب أو الكيفية التى تصبح بها مثيرة انفعاليًا وهذه هى الشعرية. ومن خلال هذه السمة الأولى للإيحاءات يكمن الخطأ فى الاعتقاد بأن بعض التعبيرات فى الشعر المعاصر لها مدلول شعرى لا يكمن تقليصه فى لغة مكتوبة (١٢).

٢ - غير أن القيام بتحليل انفعالنا سرعان ما يعزل المعنى C منه' وهو المرموز' والمعنى اللاعقلانى وبعد اكتشافه يسهل العثور على [٣] رابطة لاشعورية بين ذلك المرموز وبين بعض المكونات $B_1,B_2,B_3....B_n$ التى عليها A والتى نتصورها فى A على أنها مكونات واقعية [٤] إلا أن هذه المكونات الواقعية لاتتجلى بوضوح عند التحليل بل تكون محاطة بالغموض أو التساؤل غير المحدد وهذا هو ما يميز الايحاءات (وكذلك الصور الإيحائية طبقًا لما نعرف).

نمو الإيحاءات:

عندما نحس بوجود إيحاء فإنه يمكن لهذا الإيحاء أن ينمو ـ مثلما كان يحدث فى الصور الإيحائية ـ بحيث يشغل قصيدة بكاملها وبذلك يتشابك، أو ربما هكذا الأمر،

مع أحد الأنماط الأيحائية أو معها جميعًا، والسبب أنه يمكن تكوين صور شعرية أو رموز والعكس صحيح(١٣). ومن أمثلة ذلك قصيدة لألكسندرى بعنوان " الأيدى " تمنح فيها ليدى ميت، على امتدد القصيدة، صفة غير واقعية هى أنها تطير بعد أن تكون قد انتقلت عن الجسد، ثم تطارد غزليًا ايادى أخرى محبوبة " ماتت مؤخراً " وبهذا يتم التعبير عن قوة الحب بشكل لاعقلانى.

أنظر إلى يدك التى تتحرك ببطء،

شفافة، ملموسة، يتخللها النور،

جميلة، حية، تكاد تكون إنسانية فى الليل.

على ضوء القمر، وألم إلخد، وغموض الحلم

انظر إليها وهى تنمو، بينما ترفع أنت الذراع،

بحث غير مجد عن ليلة منصرمة،

جناح من نور أثناء عبوره فى صمت

يلمس جسديًا تلك القبة المعتمة.

لا يومض حزنك، ولم يسبق له أن اصطدم

بذلك النبض الساخن لطيران آخر.

يد طائرة، مُطَارَدة: زوجان.

عربتان، معتمتان، مطفأتان تعبران.

أنتم المواهب العاشقة، الرموز

حيث تطلب النجدة فى حلك الظلمات الدامسة

سماء خلت من الشهب ويا له من مجال

دافىء للطيران الصامت مهيأ أمامك .

أيادى العاشقين الذين ماتوا، مؤخراً،

أياد بها الحياة تبحث عن بعضها وهى طائرة

وعندما تتصادم وتتصافح تشعل

قوة البشر قمراً مفاجئًا

نجد فى مثل هذه الحالات المتعلقة باستمرار الإيحاء على مدار القصيدة أنه من الممكن حدوث الاحتمالين اللذين شهدناهما فى تنمية الصور الإيحائية (ويمكن أن نبرهن عليها أيضًا من خلال الرموز)، فالعناصر المتكاثرة يمكن أن تشير إلى شىء بشكل لاعقلانى (وهو "المعبر عنه الرمزى") يوجد فى الشىء المستوحى (أو شىء آخر كما هو الحال هنا)، لكنها أحيانًا ما يمكن أن تبرر وجودها من خلال الإيحاء نفسه رغم أنه قد يكون له معنى (هو معنى لاعقلانى أيضًا). ففى القصيدة التى أوردناها نجد عناصر مثل " الليلة المفقودة " و " الظُّلمة " و " الوميض " و " التصادم " و " التصافح " و " اشتعال قمر فى الحال " ...إلخ وكلها لها دلالة إلا أنها دلالة - كما أقول - لاعقلانية: فالليلة والظلمة يمكن أن تكون العالم قبل ظهور الحب، كما أن " الوميض " واشتعال قمر فى الحال " يمكن أن يعنى النقيض لما سبق: أى يمكننا القول بأن الأمر عبارة عن النور والسعادة الناجمين عن لقاء العاشقين، وهو لقاء تم التعبير عنه أيضًا هنا، على ما أظن، من خلال لفظتى التصادم والتصافح.

البداية التاريخية للإيحاءات: عند روبين داريو

وعند أنطونيو ماتشادو وعند خوان رامون خيمنيث وأصلها عند بودلير

لم يتم العثور فى شعر روبين داريو وشعر أنطونيو ماتشادو على إيحاءات أخرى غير تلك المتعلقة بالمشاركات الحسية Sinestesia [١٤]. كما أن هذه الأخيرة غير شائعة عندهما، لقد قمت بإحصاء ستة عشر مثالاً من " المشاركات الحسية " عند أنطونيو ماتشادو، وأحد عشر عند روبين داريو[١٥] ومع أننا يمكن أن نضم إلى الأمثلة التى عثرنا عليها عند روبين داريو أمثلة أخرى من أشعار أقل وضوحاً ويصعب تصنيفها فإن الرقم يمكن أن يصل إلى ثلاثين مثالاً إذا ما كان استقصائى كاملاً. إلا أن الأمر يختلف عند خوان رامون خيمنيث بالنسبة للصنفين كما أن " المشاركات الحسية " تزداد تعقيداً [١٦] كما نعثر فى إبداعاته الشعرية على " إيحاءات " تتسم بنيتها بالنموذجية غير الحسية Sinestética حيث يتحدث الشاعر فى كتابه " متاهة " عن " صباح زفاف " manana nupcial (هذا هو عنوان القصيدة التى أتحدث عنها):

مثل قارب سحرى تجدف الإقامة الدافئة

تمر على شكل حلقة عذبة زهور بيضاء وقرمزية

وفى شعاع الشمس، الذى يدخل مثل قوس قزح، ويمضى هائماً

لا أدرى أية حلة لعروس هذه مصونة ومطفأة.

ها نحن نرى ثلاث إيحاءات: أولها الإقامة التى تجدف " تعبير " B عن نشوة العشاق وهو مثال طيب لتلك الصفة اللاواقعية التى لا تطلق على الشىء الذى يملكها بل على شىء آخر مختلف). أما الثانية فهى " الزهور البيضاء والقرمزية " التى تمر (وهى زهور تنوه بشكل لاعقلانى بالسعادة الجميلة B_1 التى يتمتع بها العاشقون)، وثالثتها حلّة عروس تهيم فى شعاع الشمس، وهذا إيحاء يؤكد على العرس B (فى الوقت ذاته).

ربما كان بودلير هو الذى كان بشكل ما أول من قدم هذه الإيحاءات غير الحسية (١٧) رغم أنها ليست كثيرة فى أشعاره. وفيما يلى أنقل الجزء الأخير من قصيدته رقم ٧٨ التى عنونها المؤلف، مثل قصائد أخرى غيرها، ب Spleen أى شجن. تقول هذه الأبيات:

عندما ينهمر المطر متدفقا بغزارة كالسيل

فتحاكى أعمدة المياه المنصبة قضبان شجن

يخيل إلينا أن عناكب كريهة تهاجمنا

لتنسج خيوطها فى أعماق أفكارنا

كأنها أفواج جائعة خرساء

عندئذ تدق النواقيس فجأة فى ثورة عارمة

كأنها أرواح هائمة لامأوى لها

تصارع وتناضل فى عناد

وإذا بنعوش طويلة، لايواكبها ترتيل أو موسيقى

فينهزم الأمل ويحل محله الضيق

ويستند بنا الألم

لينغرس فوق هامتى المنكسة رايته السوداء

(من ترجمة محمد أمين حسونة لديوان " أزهار الشر")

فهذه العناكب التى تنسج خيوطها فى قاع دماغ الشاعر، وهذه السيارة الجنائزية التى تختال فى روحه. فأى شيء ينتابنا فى أن هذه " سمات مستحيلة " أطلقت كل واحدة منها على واقعها " الدماغ " و " الروح " ؟ كما أن المعنى هنا ليس منطقياً بل لاعقلانيًا: فربما كانت العناكب تعبر بهذا الشكل عن الأفكار السلبية وعن مشاعر الكدر عند الشاعر (B)، وفيما يتعلق برمزية " السيارة الجنائزية " ربما يشير إلى أنه أكثر " ضعفًا " ومن هنا فمن السهل البحث عن " عقلانيتها "، أى أنها تشير بلاشك إلى الأفكار أو المشاعر الحزينة وتدهور الحال الذى لارجعة فيه (B)، وهى كلها سمات للسأرد الشعرى فى تلك اللحظة.

نقدم أيضًا مثالاً آخر لفيرلين يقول:

الأشياء التى تغنى فى الرأس

بما أن الذاكرة غائبة

أصمت، إنه دمنا الذى يغنى . . .

لعلها موسيقى نائية وسرية !

أصمت ! إنه دمنا الذى يبكى

وبما أن روحنا قد هربت،

من صوت مازال إلى الآن غير مطبوع

وسوف يصمت فى الوقت نفسه

أخوة الدم فى الكرمة الوردية

أخوة النبيذ فى الوريد الأسمر

أيها النبيذ، أيها الدم، إنها الألوهية !

غن، وابك، واقتحم الذاكرة

واقتحم الروح، ونحو الظلمات

قم بمغنطة أعمدتنا الفقارية البائسة

(من قصيدة Vendanges بمجموعة Jadis et naguére)

هناك " أشياء تغنى " و " دم يغنى " و " موسيقى بعيدة ورصينة " و " دم يبكى " و " بصوت غير مسموع قبل ذلك وسرعان ماسوف يصمت " ... ما هى هذه الصور إلا أن تكون إيحاءات ؟. ولنقدم مثالاً آخرًا لنفس الشاعر يقول:

آه ! بما أن كل شىء فى حالة كينونة

موسيقى تتغلغل

هالات من زوايا غاربة

إيقاعات وعطور

الهوامش

(١) أعود للقول بأن هـناك فرق بين المعنى C وبين الانفعال C الذى يرتبط، بالتحديد، بهذا المفهوم أو المعنى C .

(٢) انظر كتابى شعر بيثتنى ألكسندرى " مدريد ١٩٦٨ م ، طبعة جريدوس (الطبعة الثانية) صـ١٦٠ - ١٦١ .

(٣) انظر كتابى " نظرية التعبير الشعرى – الجزء الأول مدريد ـ طبعة جريدوس – ١٩٧٠ هامش رقم ٢٣ بصفحة ٤٦ .

(٤) هاهى بعض أمثلة المشاركة الحسية Sinestesia عند أنطونيو ما تشادو (نبات جرانيوم ذو العبق الفظ (القصيدة الرابعة) زفير مبيض (المصدر السابق) جلبة حمضية (السادسة) شمس الصيف ... كانت ... طبلة " ترمبيت" ضخمة (الثالثة عشرة) أجراس ذهبية صغيرة (الثالثة عشرة) أصداء النور (إلخامسة عشرة) أصداء الغروب (إلخامسة عشرة) أغنية عذبة لفجر صاف (السابعة عشرة) مزمور عذب (العشرون) ... إلخ .

انظر أيضاً حالات عند روبين داريو " فى ظلاله سيمفونية " (قصيدة إلى جويا من ديوان أغانى الحياة الأول) " شمس من ذهب " وأبواق من ذهب " (البرنامج الصباحى ـ الطبعة السابقة نفسها) صوت ذهبى رقيق (تربيول ـ الطبعة السابقة نفسها) بوق النهار ...

(٥) فرانشيسكو إندرواين " حول المشاركة الحسية فى شعر خوان رامون " مجلة إنسولا – ديسمبر عدد (١٢٨–١٢٩) عام ١٩٥٧ ، ص ـ١ ، ٦ .

(٦) انظر مقال لى بعنوان " الانطباعية الشعرية عند خوان رامون (بنية كونية) – مجلة "كراسات إسبانو أمريكية) – أكتوبر – ديسمبر – ١٩٧٣ – رقم ٢٨٠ – ٢٨٢ .

(٧) انظر أمادو ألونسو " شعر بابلو نيرودا وأسلوبه " بونيوس أيرس ١٩٦٦ م طبعة أمريكا الجنوبية ، صـ ٢٩٧ - ٣٠١ .

(٨) انظر رامون منديث بيدال Culteranos Conceptistas ضمن " أسبانيا وتاريخها ، الجزء الثانى - مدريد ١٩٥٧ م طبعة Minotauro صـ٥٢٢ ، يذكر بيدال الحالة المتعلقة بـ تريو أى فيجورا " ندم شاحب" وعن لوبى دى بيجا " مارينو الرسام العظيم للسمع " ورغم التوافق الشكلى فإن أذهب إلى أن هذه العبارات الموروثة عن الباروك لها معنى آخر يختلف عن تقنية المشاركة الحسية الحقيقية ، وهنا نجد أن بيدال يقول إن هذه الأمثلة مناظرة للمشاركة الحسية .

(٩) جان بومبير " صوفية بولدير " جورج بلين ، بولدير ، صـ١٠٧-١٠٨ ، ٢٠٠-٢٠٢ .

(١٠) انظر جاك كريث ، وجورج بلين ، الطبعة المحققة ، لديوان " زهر الشر باريس - مكتبة خوسيه كورتى - عام ١٩٤٢ ، صـ٢٩٧ .

(١١) قمت بضم البيليوغرافيا الأساسية بشأن المشاركة الحسية ضمن قائمة المراجع التى ألحقتها بهذا الكتابة .

(١٢) انظر لاحقًا الفصل السادس من هذا الكتاب .

(١٣) انظر الفصل السادس من هذا الكتاب .

(١٤) نجد عند ماتشادو بعض الرؤى الغريبة التى لا تدخل فى دائرة "المشاركة الحسية" حيث تبدأ القصيدة الثلاثون من الأعمال الكاملة بهذا الشكل .

بعض قطع قماش الذكريات لها

ضوء حديقة وعزلة حقل

(١٥) انظر الهامش رقم ٤ من هذا الفصل .

(١٦) نجم التعقيدات المتعلقة بالمشاركة الحسية عند خوان رامون جيمنث عندما تتكون عنده "أبراج من هذا الصنف "آه أيها العبق ... العذب / مثل الزهور البيضاء ، من حرير ، من ذهب ، من حلم من مقطوعة موسيقية (دواوين الشعر الأولى - مدريد - طبعة أجيلار - سلسلة الحاصلين على جوائز نوبل ، ١٩٦٤ ، صـ٩٨٤).

حيث نلاحظ تداخل المشاعر المتعلقة بأكثر من حالتين .

(١٧) يمكننا بدرجة ما أن نعثر على إيحاءات فى الشعر الشعبى مثل هذه الأغنية التى ترجع إلى القرن الخامس عشر .

آه أيها القمر الذى تشع ضوءاً

لتضىء فى الليل البهيم

آه أيها القمر الذى تشع ضوءاً

أبيضًا وفضيًا

لتضىء فى الليل البهيم

محبوبتى الجميلة

آه أيتها المحبوبة التى تشعين ضوءاً

لتضىء فى الليل البهيم !

نجد الأمر كذلك عند فيكتور هوجو (أغانى الشوارع و ..." الأعمال الكاملة ، باريس ، جاليمار ، مكتبة La Pleiade، ١٩٧٤ م الجزء الثالث صـ ١١١) .

الفصل السادس

الرمـــز

تعريف الرمز :

رأينا حتى الآن أن الصور الإيحائية تضم فى أحد طرفيها مستوى واقعياً هو A، وفي الآخر مستوى متخيلاً هو E، ومن خلال هذه الصور يقول لنا الشاعر أن " A تساوى " E أو " أن A مثل "E وهنا نجد التشبيه أو المقارنة تتجلى أمامنا بوضوح بين عالمين أحدهما واقعى A والآخر لاواقعى .Eغير أن الإيحاءات لا تتوفر بها بشكل واضح، المقارنة بهذا الشكل السابق، ففى هذا المقام لاتتم المقارنة بين طرف هو A وآخر هو E بل ما يحدث هو أنه ينسب إلى الواقع A (مثل "الكارمين" - صنف من الورد البرى - على سبيل المثال) وظيفة ل E وهى صفة لايمكن أن يتوفر عليها هذا الطرف (على سبيل المثال عملية الغناء: الزهور البرية التى تغنى: سحاب" حسب بيت الشعر لخور خى جيّن). كما لانجد المقارنة فى الرموز ومع ذلك فهذا لايعنى أننا أمام " إيحاءات ". فالشاعر يقوم بصياغة عبارة أو ("رمزية غير متجانسة") مقولة يمكن أن يكون لها وجود على أرض الواقع، كما أنها أمر قابل للاحتمال شعريا ("الخيل الأسود") أو أن يصوغ مقولة أخرى ("الرمزية المتجانسة") هى E عن شىء غير مستحيل فى عالم الواقع (وهذا بما يمكن أن يكون " الإيحاء ") إلا أنه قليل الاحتمالية وبالتالى فوجوده فى القصيدة قليل أو لاغ. والأمر المهم هو أن يكون هناك معنى يختبىء وراء هذا الصنف أو ذاك (الرّمزية غير المتجانسة والرمزية المتجانسة) وهذا المعنى يتسم باللاعقلانية: وهذا هو المرموز C .

وعلى ذلك فلا يمكن أن يكون هناك خلط بين الرمزية غير المتجانسة وبين الصور الإيحائية ("عصفور")، والسبب هو أن كلاً من الصور الإيحائية والإيحاء تقومان على أنهما لاواقعيتان، أما الرمزية غير المتجانسة فهى كما يشير تعريفها " رمزية واقع " ("الخيول السوداء") وبالتالى تقل إمكانيات حدوث خلط ولايتأتى ذلك إلا فى حالة الرمزية المتجانسة فى علاقاتها بالإيحاءات، والأمر هو أن الواقع E فى كلتا الحالتين تُضفى عليه صفة E التى يرفضها القارئ كصفة واقعية. غير أن الفارق يكمن فى أن هذه الصفة التى تم رفض إنتسابها للواقع الفعلى هى أمر مستحيل التحقق بالنسبة للإيحاءات غير أنها غير مستحيلة، فى هذا الإطار الواقعى، فى حالة الرمز المتجانس.

تعريف الرمز المتجانس

ها نحن نجد بين أيدينا تعريفًا واضحًا للرمز المتجانس الذى يتطلب وجود شرطين أعود لتكرارهما (أ) إذا ما تناولنا الشكل فإننا نجد أنفسنا أمام حرفية تؤكد شيئا غيرمستحيل الحدوث، لكن احتمالية وقوعه ضئيلة (أ) أما إذا نظرنا للمعنى الذى تضمه هذه (عندما يرفضها القارئ على ماهى عليه) الحرفية فنحن هنا أمام بعد دلالى لاعقلانى، أى معنى يبدو بصفته مثيراً للانفعال عندما نتأمله فى وعينا. كما أن التعبير الشعرى بحرفيته هو أمر ضئيل الحدوث عند القارئ وهذا سبب كاف للقول بعدم احتمالية المقولة الشعرية وتناسى حرفيتها (مثلما هو الحال فى الإيحاءات) ثم البدء على الفور فى البحث عن معنى لاعقلانى ذلك أنه لايتوفر معنى منطقى فى أى مكان. لقد كتب أنطونيو ماتشادو فى أحدى قصائده يقول:

لاشيء يهم لأن النبيذ المذهَّب

يفيض من كأسك الشفاف

أو أن يلوث العصير الحمضى الكوب النقى.

أنت تعرفين الدهاليز السّرية

للروح، وسراديب الأحلام

والأمسية الهادئة

حيث يذهبون للموت. هناك تنتظرك

الحوريات الصامته للحياة،

وهبوب حديقة من ربيع خالد

سوف يحملونك يوما ما

فهذا " النبيذ الذهبى " الذى " لا يهم " فيضانه من الكأس ولا يهم أيضًا " أن يلوث العصير الحمضى الكوب النقى" هما رمز مزدوج، أى مجموعة رمزية متجانسة؛ وبالتالى فهى تتطابق مع التعريف الذى وضعناه لمثل هذا التصنيف من الصور الثلاثة من الصور البلاغية، وعلى ذلك فإن ما يقول به الشاعرهو أمر ممكن فى عالم الواقع، لكن - رغم هذا - غير محتمل الحدوث فى السياق الذى هو فيه. وهو إذن يمكن أن يحدث فى حياة أى أنسان (الواقع A) وقد لا يهم فى لحظة بعينها أن يفيض النبيذ من الكأس (E_1) أو أن يلوث العصير الحمضى (E_2) كوبًا. وهنا نجد عدم الأحتماية، ذلك أن السبب الذى ذُكر بشكل ضمنى فى القصيدة، وهو لايهم، ("لا يهم" لأنك "تعرفين الدهاليز السرية للروح" .. إلخ) لايبدو أمامنا سببًا ملائمًا على مستوى الواقع، واضعين فى الاعتبار الإطار الذى يرتبط به، وعلى ذلك نجد أنفسنا مجبرين على ألا نأخذ بحرفية العبارة، وكأننا هنا أمام " إيحاءات " أو أمام عبارات تتضمن تناقضات حقيقية بالمعنى الحرفى للكلمة. وبعد أن استبعدنا الحرفية نتساءل: ما الذى بقى فى مفاهيمنا ؟

لقد اختفى أى معنى من المنظور المنطقى المحض، فلا يوجد هنا معنى منطقى غير مباشر يمكن أن يحل محل المعنى المباشر، ومعنى هذا أنه لا يتراءى لنا أى مخرج

عقلانى مقبول ينتشلنا من الحيرة التى نحن فيها. فما الذى علينا فعله حتى لا يتحول ما نحن عليه إلى موقف يتسم بفراغ فى المعنى ؟ وأمام هذا الوضع لا مناص إلا اللاعقلانية، ولنترك الهذيان يفعل فعله بأرواحنا بأن يقدم لها الإمكانيات اللاشعورية المتداعية، أى إمكانيات الانفعال، ثم نتمسك بها، وهذا ما يتأكد بهذا الشكل فى عقل القارئ، أى التركيبة الرمزية المتجانسة التى أشرت عليها قبل ذلك، ولكن كيف يؤدى رمز بهذه السمة فعله فى نفوسنا عندما نواجهه ؟ إن ما سبق قوله يدلنا أننا أمام الرمز E ننفعل – ولا شيء أكثر - بطريقة ما هى C، وعندما نسبر أغوار الانفعال C (وهذا أمر يعتبر فضلة من المنظور الشعرى أو من منظور القارئ) فأننا سنعثر على "العنصر الدلالى C الذى أو المرموز الذى لم يتبد قبل ذلك فى وعينا لأنه كان مطمورا ومخبأ وراء الانفعال C الذى نتحدث عنه. والانفعالC الذى يثير فينا الرمز E يتسم بأنه متوار، وبشكل لاعقلانى، يتضمن المعنى C المعمّى علينا. وانطلاقًا من هذه الطروحات النظرية علينا أن نطبق ما قلنا على الأبيات السابقة. فهذا "النبيذ الذهبى" (E_1) الذى "لا يهم" أن يفيض من الكأس، وهذا "العصير الحمضى" (E_2) الذى لا يهم ما يحدثه من تأثير، ما هما إلا أمران رمزيان كما سبق أن أشرت - لكن القارئ لا يمكن له أن يعرف على الفور - من خلال الحدس - ما الذى يرمز إليه أو يمثله الرمز (وهو فى هذه الحالة النبيذ الذهبى والعصير الحمضى). غير أن ما يدركه، على هذا النحو، هو الانفعال C . وعلى ذلك فإن "النبيذ الذهبى" يثير فينا انطباعًا ايجابيًا أما "العصير الحمضى" فيثير فينا إنطباعًا سلبيًا. ولمزيد من التحديد نقول بأن أول هذين الرّامزين ("النبيذ الذهبى") يثير فينا الانفعال "بمتع الحياة"، وبذلك فإن المعادلات المتولدة عبارة عن سلسلة ثنائية على النحو التالى (فالواقع A هو واحد فى كلتا السلسلتين: المخاطب الذى تشير إليه القصيدة بضمير أنت، وهناك نقل "غير محتمل" لصفة لإطلاقها على الواقع A : أى أن يكون الكأس به نبيذ من ذهب، أو أن يكون فى الكوب "عصير حمضى" وهذا لا يهم).

فمن ناحية :

أنت (مفرد مخاطب تشير إليه القصيدة) [= شخص يتمتع بالحياة = متع الحياة = انفعال فى الوعى بمتع الحياة =].

نبيذ ذهبى [= واقع ممتع = متع = متع الحياة =] انفعال فى الوعى بمتع الحياة [1].

ومن ناحيى أخرى:

أنت (مفرد مخاطب تشير إليه القصيدة) [= شخص يعانى فى حياته = معاناه الحياة =] انفعال فى الوعى بالمعاناة فى الحياة.

[= عصير حمضى = واقع غير مريح، واقع مؤلم = معاناه فى الحياة =] انفعال فى الوعى بالمعاناة فى الحياة [2].

إذن نخلص إلى القول بأن ما جاء فى هذه البداية الشعرية (من الناحية الانفعالية وهذا هو ما يحدث دومًا مع الرموز) هو ذلك:

" لا يهم أى شىء ذلك أن حياتك تفيض بالمتعة أو أن يشوه العصير الحمضى حياتك. لا شىء يهم لأنك تعرف نفسك بشكل أعمق (أنت الدهاليز السّرية للروح ...إلخ) وهى معرفة تجعلك تتجاوز حدود المتعة والألم ".

الجذور التاريخية للرموز المتجانسة

علينا هنا أن نرجع أيضًا إلى بودلير لنعثر فى الشعر الذى يرجع إلى القرنين الأخيرين على أمثلة واضحة للرموز المتجانسة الأولية [3] وتعتبر قصيدة "موت

العشاق" واحدة ن أبرز قصائد فى هذا السياق حيث يحوز الشاعر من خلالها قصب السبق على المدرسة الرمزية (وهى مدرسة لم تنحصر إسهاماتها فقط فى استخدام التقنية الرمزية)[٤] : ولنأخذ مقطوعة من هذه القصيدة. تقول:

سوف نكون سريرين يمتلآن بالروائح الخفيفة

ديوانين عميقين مثل مقبرتين،

وزهور غريبة موضوعة على صوان

ولدت من أجلنا تحت سماوات فائقة الجمال

ومن الواضح أن هذه "الزهور .. المولودة من أجلنا" وهذه "السمات الجميلة" التى تحتها تتفتح الأزهار إنما هى رمزية على النمطية التى سبقت الأشارة إليها حيث أنها تتوافق مع تعريف التجانس الرمزى: فهى أمر يمكن حدوثه فى عالم الواقع، وفى الوقت نفسه نشعر ـ من خلال بوادر عدم الاحتمالية التى تتضمنها المقولات إنه من المهم أن نلاحظ أنه يكفى لذلك أن تكون درجة عدم الاحتمالية ضعيفة ـ أقول نشعر بأن الشاعر لا يقصد أن يتم النظر إلى قصيدته بشكل حرفى. وما الذى يتم "التعبير عنه" من وراء القول بأن هذه الزهور متفتحة لنا "تحت سموات أكثر جمالاً" ؟ إن ما تم التعبير عنه هو السعادة الغامرة التى عليها العاشقان فى القصيدة[٥].

هناك رمز آخر على نفس الشاكلة وهو ذلك الذى يضمه البيت الأول من المقاطع الثلاثية، الذى يقول:

مساء يجعل من الورد ومن الأزرق الصوفى

حيث ينقل إلينا من خلال الرمزية المتجانسة لهذين اللونين ـ الوردى والأزرق ـ الإحساس بالمثالية الرفيعة فى هذه اللحظة من لحظات العشق. ولنلاحظ أن هذه يتم التعبير عنها من خلال عناصر لاعقلانية أيضاً غير أنها ذات نمطية أخرى؛ فأول شىء

هو إيراد صورة إيحائية فى القصيدة رغم أن البعد الرمزى فيها " ضعيف" : إن مشاعر الحب بين البطلين يتم التعبير عنها من خلال المقارنة ـ فى تشبيه من ذلك الصنف ـ بين قلب المحبين "سراجان ممتدان" وبالتالى فإن التماثل الذى تحدثت عنه يتم التعبير عنه الآن من خلال "تطوير" الصورة التى أتكلم عنها:

* سوف نتبادل وضوحًا فريداً

فالملاك الذى " سيأتى ليعيد الحياة، مخلصا وسعيداً، المرايا مطموسة، والنيران مطفأة". يمكن أن ينظر إليه فى الوقت ذاته على أنه رمز متجانس، ذلك أن الإيمان بالملائكة هو أمر ممكن فى عالم الواقع وذلك الأمر فيما يقوم به الملاك بطل القصيدة (إعادة البهاء والحياة للمرايا الباهته، وللّهب الميت. غير أن هذه العملية الممكنة تصبح أمرا ضئيل الاحتمال، حتى نقلبها بحرفيتها؛ إذن نجد أن ما يقال لنا فى هذه الخاتمة الرائعة هو استمرارية الحب، وليلاحظ القارئ ـ بالأضافة إلى ذلك ـ اللاعقلانية القوية (تثير مفاجأة شديد بالنسبة للتاريخ الذى كتبت فيه القصيدة) ومصدر هذه اللاعقلانية هو أن هذه المرايا وألسنة اللهب، التى كانت قبل ذلك رَوْحى العاشقين اللذين هما بطلا القصيدة، أخذت تستقل عنهما وتحاول أن تبعث كل إلى نفسها " الحياة من جديد ". القصيدة كما نرى تتسم بالثورية والأهمية فى تاريخ الشعر.

أوجه الشبه والاختلاف بين الصورة الايحائية والايحاء والرمز المتجانس

لا بد أن معشر القراء قد لاحظوا، من خلال قراءة الوصف الذى قمت به فى السطور السابقة، الشبه القريب الذى يربط هذه الصور البلاغية اللاعقلانية المعاصرة التى ترتبط بالنمط الثانى. فثلاثتها تتبدى لنا وكأنها تنويعات للظاهرة الرمزية والتى نطلق عليها أيضًا "الظاهرة الإيحائية" وذلك من خلال البعد التشكيلى الذى تكتسبه

الصورة الشعرية هذه عندما نجهل معناها النهائى أو نعرفه بشكل شعورى. وفى هذه الحالة فإن الصورة محل الدراسة - التى تبدو ظاهرياً وكأنها ليست فى خدمة معنى معين - تكتسب، أيضاً بشكل ظاهرى، نوعاً من الاستقلالية، وتجرنا إليها فى حد ذاتها بدلا من أن نبحث عن ذلك المعنى من خلالها. وباختصار : فيما يتعلق بظاهرة الايحاء نجد أن المادة المُشَكَّلة ليست شفافة بل معتمة ولهذا يمكن رؤيتها، ولهذا تتبدى بشكل إيحائى (إنها إيحائية) بقوة ظاهرة.

ها نحن نرى القاسم المشترك بين هذه الصور الشعرية الثلاث وهو: العتامة والتشكيلية والوظيفة الحدسية المقتصرة على الانفعال (الانفعال C) ومن هنا نجد أن هذا الانفعال ينطوى على عدة مكونات عقلانية هى C (وهى العناصر التى يحملها أى انفعال فى داخله)، وهذه المكونات يمكن استخراجها من المكان المظلم الذى ترقد فيه وبرازها فى الوعى من خلال الناقد، ويتم ذلك من خلال تحليل ذلك الانفعال بشكل يخرج عن إطار الجماليات.

هذه هى أوجه الشبه، ولنر الآن أوجه الاختلاف بين ثلاثتها. إن أول شىء نلاحظه أن هذه الأختلافات تظهر وكأنها اختلافات شكلية فقط وكذلك كأداة، أى تبدو وكأنها إختلافات فى الوسائل وليس فى الغايات. ففى الصورة الإيحائية نجد مستوى واقعيًا هو A تتم مقارنته بمستوى متخيل هو E، وقد تفوّه الشاعر بكلا طرفى التشبيه، وأصبحا واضحين بجلاء "عقلانى" فى الحدس (العصفور A مثل قوس قزح E). أما فى الإيحاء فلا يوجد ذلك الطرف المتخيل E الذى تتم مقارنته بالمستوى الواقع A، بل هو عبارة عن سمة أو وظيفة لاعقلانية E (على سبيل المثال "يغنى") تنسب ظاهرياً للمستوى A (الحجر على سبيل المثال "الحجر يغنى"). وإذا ماتناولنا الرمز المتجانس نجد أن الشىء نفسه يحدث إلا أن الفارق هنا - كما سبق أن كررت مرات عديدة - هو أن المستوى E يتسم بإمكانية حدوثه فى عالم الواقع، رغم أنه غير محتمل وبالتالى لايقبل القارئ بحرفيته فى القصيدة.

غير أن الأمر المهم لايكمن فى الاختلاف أو عدم التشابه بين هذه الصور الثلاث الذى هو اختلاف في الشكل، وإنما فى توافقها الجوهرى، وحتى نتمكن من إبراز هذا التوافق بوضوح يمكننا القول بأن ثلاثتها تضم مايسمى "ترميز" اللاواقعية" (فى إطار المفهوم التقنى والدقيق الذى تذكر فيه هذه الكلمات فى السياق الذى نحن بصدده)، ففى الثلاثة نجد

(١) العنصر E المرفوض من حيث دلالته المنطقية غير المباشرة (وهذا ينسحب على الصورة الإيحائية وعلى الإيحاء وكذلك الأمر بالنسبة للرمز المتجانس C وهذا العنصر على إطلاقه على المستوى A

(٢) يثير شعورا C

(٣) يدخل فيه بشكل غير مرئى معنى أو مجموعة من المفاهيم C التى هى بالفعل المرموز، أى أن ذلك هو المعنى اللاعقلانى. والعنصر C الذى نجده فى الصور البلاغية الثلاثة نشعر به وكأنه من سمات A رغم أن الصفات الحقيقية لهذا الأخير A (أى المعبر عنه الرمزى) يمكن أن تكون أخرى ($B_1,B_2,B_3....B_n$ ، وهذه يمكن اقتناصها بشكل تقريبى من خلال " المرموز " عن طريق افتراض أو ظن ثقافى لدى الناقد أو المنظِّر إذا أراد خوض هذا الطريق.

رغم أننا قد نكرر أشياء قلناها سابقا أعتقد أنه يجدر بنا أن نذكر، وبشكل محدد، ماهو ياترى الرامز والمرموز والسمات الواقعية أو "المعبر عنه الرمزى"التى تؤدى إلى هذا الأخير فى عبارات مثل "عصفور مثل قوس قزح (الصورة الإيحائية): "الحجر يغنى (إيحاء) لايهم أن يفيض النبيذ الذهبى / من كأسك الشفاف / ويلوّث العصير الحمضى الكوب النقى") (رموز متجانسة). ففى العبارة الأولى نجد أن مقولة "قوس قزح" (E) عندما ترتبط تشبيهياً بالعصفور (A) فإنها تشكل الرامز الذى يتكون مرموزه من مفهوم "البراءة" التى نشعر بها (بشكل خاطىء) على أنها صفة لصيقة للمستوى A أى صفة لصيقة بذلك الطائر الذى نتحدث عنه، وبالتالى فإن السمات

الحقيقية الفعلية أو "المعبر عنه الرمزى"($B_1,B_2,B_3....B_n$) يمكن أن تكون الخفة وصغر الحجم والرشاقة والضعف ... إلخ الذى عليه هذا الطائر. وبالنسبة للعبارة الثانية نجد أن "الحجر يغنى" تشكل فى مجموعها الرآمز الذى يتولد عنه مرموز: وهو "الحياة فى أرفع درجاتها"، وبالنسبة للسمات الواقعية للحجر أو "المعبر عنه الرمزى" ($B_1,B_2,B_3....B_n$) يمكننا أن نختار جمال هذا الحجر وتجرده ونقاءه وبساطته العظيمة ...إلخ. وعند النظر إلى العبارة الثالثة نجد أن الرامز هو عبارة "نبيذ ذهبى" أو "عصير حمضى" على أساس أنهما من حيث السياق غير محتملتين بالنسبة لضمير المفرد المخاطب الذى نعرفه: ويرمز "النبيذ الذهبى" إلى "المتع" أما "العصير الحمضى" فيرمز إلى "المعاناة، أما السمات الفعلية (أو المعبر عنه الرمزى) ($B_1,B_2,B_3....B_n$) التى يشار إليها بهذا الشكل يمكن أن تكون عبارة عن تمكن الشخص المذكور فى القصيدة من القدرة على التمتع فى إحدى الحالات وعلى المعاناة فى الحالة الأخرى.

الظاهرة الإيحائية إذن هى بهذا الشكل رمزية ويمكننا أن نطلق عليها ذلك.

إيحاء متراكب يتكون من رمز متجانس

يبعث بدوره إيحاءً ثانياً

هناك مواضع يظهر فيها الرمز المتجانس وكأنه واقع فعلى ويقوم بدور هو بمثابة نقطة انطلاق لإيحاء، وحتى يحدث هذا فمن الضرورى أن يشير هذا الرمز - كصفة من صفاته - إلى كائن فعلى يمكن أن يكون الأصل الأول للسلسلة كاملة. هناك قصيدة بعنوان "أنشودة إلى فيدريكو جارثيا لوركا" كتبها بابلو نيرودا، تقول:

من أجلك تُدهن المستشفيات باللون الأزرق

وتنمو المدارس والأحياء البحرية

ويكسو الريش الملائكة المجروحين،

ويكسو الحشف أجساد السمك فى عرسه

وتطير القناقذ إلى عنان السماء.

نرى فى هذه الأبيات لنيرودا واقعا هو A (أنت : الشخص الذى يجرى الحديث إليه أى فيدريكو جارثيا لوركا) حيث ينسب إليه (إيحاء) صفة لاواقعية E (من أجلك تطير القناقذ إلى عنان السماء") غير أن هذه الصفة E هى هنا عبارة تركيبية يمكننا تفكيكها إلى عدة عناصر، لنطلع على أولها وهو E_1 أى "القناقذ"، وما يثير دهشتنا هنا هو أن هذه السمة E_1 تأخذ مسارها وكأنها عبارة فعلية ذلك أنها تفتح الطريق أمام صفة أخرى غير واقعية :"الطيران فى السماء"؛ بدهى أن القناقذ لاتطير، وبالتالى فالأمر عبارة عن إيحاء ثان يدخل فى الإيحاء الأول الذى هو أكثر شمولية. نحن هنا أمام إيحاء يختلف كثيرا عن الإيحاءات العادية، ذلك أن العنصر الذى تنسب إليه الصفة اللاواقعية هو بالنسبة لهذا الصنف الأخير - العادى - الواقع A؛ فعلى سبيل المثال نجد لفظة "سيقان" فى تعبير "السيقان تغنى". أما إذا نظرنا إلى "قناقذ" فليست مصطلحاً هو A فعلياً بل هى E_1 أى سمة لاواقعية ورمزية. وإزاء هذا العنصر يخطو العقل القارئ هذه الخطوات اللاشعورية.

قناقذ [= حيوان غاية فى البساطة، به أشواك، وليس به أى ظرف ولا جمال = شىء لا روح فيه ولا طرافة ولا جمال =] الانفعال بشىء لا روح فيه ولا طرافة به أو جمال.

نحن هنا لم نتناول هذه "القناقذ" على أنها واقعية بالمعنى الحرفى للكلمة بل أخذناها على أنها مجرد تنويعة لمعنى رمزى: "شىء بلا روح ولا طرفة ولا جمال". وهنا نجد أن لفظة "قناقذ" بصفتها حاملة لهذا المعنى اللاعقلانى هى الكيان الذى ينسب إليه الشاعر - على شكل إيحاء - الحدث اللاواقعى وهو "الطيران إلى عنان السماء" المكون من عنصرين هما "الطيران" و "السماء" يقومان بدورهما ببث سلسلتين من الخطوات X فى وعينا كقرّاء.

الطيران [= صعود = بلوغ الخير =] الانفعال فى الوعى ببلوغ الخير

سمـاء (بالمعـنى الحـرفـى للكلمـة) [= سـمـاء الله = مكان تبلغ فـيه الذات كما لها =] الانفعال فى الوعى بوجود "إقليم يتم من خلاله بلوغ الذات درجة الكمال"

نرى إذن أن هاتين السلسلتين الأخـيـرتين تكاد أن تتطابقـا وبالتـالى يمكن توحيدهما "الطيران إلى السماء" سمة وألصقت "بالقناقذ" وهذا يضعنا أمام معنى مركب، من خلال الخطوات X المرتبطة به والتى هى باختصار على النحو التالى:

طيـران القناقـذ إلى السـمـاء [= بلوغ الذات ودرجـة الكمـال وبالتـالى بلوغ الروحانية والجمال والظرف =] الانفعال "ببلوغ كمال الذات وبالتالى بلوغ الروحانية والجمال والظرف"

ما يقوله الشاعر إذن عن الواقع A أو بمعنى آخر عن الشخصية التى يتحدث عنها نيرودا فى قصيدته (فيدريكو جارثيا لوركا) هو أن المخلوقات الأكثر نظافة وبدائية (القناقذ) يمكن أن يرفع شأنها إلى جواره فتبلغ روحانيتها وظرفها وجمالها (تصعد إلى السماء)

الظاهرة اللاواقعية وقدرتها على التراكب المتعدد

رأينا فى البند السابق واحدة من السمات البارزة فى الظواهر اللاعقلانية: ألا وهى قدرتها على التراكب المتعدد، غير أن الأمر يختلف عن البند السابق بمعنى أنها لا تقتصر فقط على إضفاء صفة لا واقعية معقدة تتألف من رمز متجانس وإيحاء على الواقع، فالتركيبات يمكن أن تكون متعددة ومتنوعة للغاية [٦] فعلى سبيل المثال يمكن أن يتمخض عن "إيحاء" صورة إيحائية، وعن هذه بدورها يصدر عنها "إيحاء" آخر وهكذا دواليك. نقرأ فى قصيدة لبيثنتى ألكسندرى بعنوان "كمال الحب" ما يلى:

سيقان من الأرض، قوراب تمخر يوماً ما

عباب بحر موسيقى. لحب متعكر

حيث يمكن الفرار صوب السماوات العلا

التي تولد فيها الرغوة من جسدين طائرين.

ياله من جمال يفيض من جسدك المتيقظ،

قبو يتلألأ جمالاً في ظلمة الليل

يبلل صدرى بنجوم أو برغوات !

نرى أن لفظة "سيقان" هى المستوى الواقعى الذى تأسس عليه البناء الشعرى، غير أن هذه السيقان، تقوم بدور الإيحاء، فهى من الأرض كما نرى فى القصيدة. وهنا نجد إشارة لاعقلانية إلى البساطة التى عليها يتأسس البناء، وهنا نجد أن هذه "السيقان من الأرض" ينظر إليها على أنها "قوارب" (المستوى E الخاص بصورة إيحائية) : أى تطير صوب السماء (الإيحاء الثانى) ثم يتأتى بعد ذلك إيحاءان آخران : الجسد "يغنى" والقبلات "تشع" ؛ غير أننا لم نستنفد بعد كافة الحلقات المتولدة عن هذه التركيبة اللاعقلانية. والمحبوب يعلو ويعلو حتى يصبح قبواً يتلألأ جمالاً (صورة إيحائية من الدرجة الثانية (E_2) يبلل صدر بطل القصيدة "بالنجوم" (سمة للصورة الإيحائية من الدرجة الثانية (E_2) أو بالرغوة (صفة E من الدرجة الأولى وهى القارب فى البحر).

ها نحن نرى مجموعة إيحائية مركبة: E_2,E_1,A وما لايقل عن أربعة إيحاءات تصاحب هذه الصور المتراكبة التى ترتبط بها أو تنجم عنها.

ماهو مصدر هذه التركيبة المثيرة ؟ لا يمكن لنا أن نسبرغور ذلك الأمر اللهم إلا إذا عرفنا ما هية مكونات الخطوات العقلية التى يعيشها المؤلف . وسوف أتناول هذه القضية فى كتاب لى سوف يصدر عما قريب [٧].

الرمز المتجانس المستمر:

لنعد إلى دراسة الرموز المتجانسة، وحتى يتضح ذلك عمدت إلى مثال بدون تطوير (وهو "لاشيء يهم ...") وذلك لسببين : أولهما : هناك أسباب ذات طبيعة إحصائية: حيث أن الرموز المتجانسة غير المستمرة هي الأكثر شيوعا، ثم تأتي بعد ذلك في المرتبة الثانية ـ وذلك حتى يتضح الأمر من البداية ـ أن الرموز لا تتحدد ما هيتها كما يعتقد داماسو ألونسو [٨] وباروزي Baruzi[٩] ، من خلال استمراريتها ، ومن هنا ليس هناك ما يدعو إلى تعريفها نظرًا لطبيعتها [١٠] غير أن من الطبيعي أن نجد الرمز المتجانس المستمر وقد حدث أيضًا. ها هي قصيدة لأنطونيو ماتشادو.

يشتعل في عينيك لغز، أيتها العذراء

الهاربة والرفيقة

لست أدري فيما إذا كانت الكراهية أو هو الحب

القُدَّاح الذي لا ينضب لكنا نتك السوداء

معي سوف تذهبين في الوقت الذي

يمد جسدي ظله وتبقى في نعلي رمال

أأنت العطش أو الماء في طريقي ؟

قولي لي أيتها العذراء الهاربة والرفيقة.

(قصيدة رقم ٢٩)

لقد أفاد الشاعر طوال القصيدة من شخصية، ديانا الصيادة، ولكن بغرض غير أسطوري وإنما لغاية رمزية، فالأسطورة هي فقط المادة التي ينهل منها إلا أنه في واقع الأمر يدخل بها إلى الرمز المتجانس: [١١] أي أن هناك امراة تحمل كنانة وتتابع الشاعر بلا هوادة وهذا أمر من حيث الواقع، ممكن الحدوث، ولا شك أيضًا أن

إحتمالات حدوثه قليلة. فالشاعر هنا لا يحدثنا عن ديانا بل يرسم لنا شخصية فى عدة خطوط عامة تذكرنا بشخصية ديانا وهذا يعنى شيئًا آخر. فما هو هذا الشيء ؟ ، نجد أن القارئ فى دائرته كقارئ يجهل ذلك الأمر، والسبب هو، كما كررنا قبل ذلك، أن الرموز هى مجرد مثيرات، وما يطفر إلى الذهن هو الانفعال C وليس غيره: أى أنه انفعال عميق، وحاد وكذلك مرتعش وملموس، هو انفعال تنويهى، على الشاكلة اللاعقلانية التى تعودنا عليها، "بشيء" هو C الذى يُعَمّى علينا غير أننا يمكننا العثور عليه من خلال الاستقصاء الذى يخرج عن الدائرة الجمالية، هذا إذا كنا فى حاجة كافية لمعرفة ذلك، ولنقل أن المرموز فى هذه الحالة هو الحياة الإنسانية أو حالة الوعى التى عليها الرّاوى عن الحياة الإنسانية بما فى ذلك البعد الجنائزى (C) . الحياة الأنسانية أو معيشه الإنسان هى أمر "غامض" فى نظر هذا الرّاوى (يشتعل فى عينيك لغز) من حيث أنه يضم تناقضًا هو عبارة عن أن الحياة هى خير عميم من حيث هى حياة لكنها تتجه صوب الموت وعندئذ تتحول إلى شر، وبالتالى فمن المهم فك شفرة هذا الغموض ومعرفة أى من هذين الشيئين يمثل المعنى الحقيقى الذى علينا أن ننسبه للعيش. حياتنا هى "عطش" لمزيد من الحياة، غير أن هذا العطش هل يُروى ؟ وهل سنعيش دومًا وأبدًا بغض النظر عن الظواهر الشكلية المحُسّة ؟ أو أن العطش هو ذاك ليس إلا ؟

أأنت العطش أو الماء فى طريقى ؟

قولى لى أيتها العذراء الهاربة والرفيقة

ها هو كل شيء يتضح أمامنا ، فالحياة بمعناها الإيحائى كحياة هى بالنسبة لنا "حب" وعندما تسير صوب الموت تصبح "كراهية". هناك نوع من الترادف من النوع المتنامى [١٢] بين العناصر السلبية والعناصر الإيحائية :"هاربة" تتطور فى إتجاه "الكراهية"، وبعد ذلك نجدها فى " الكنانة السوداء" وفى "العطش" وفى "رفيقة" تسير نحو الحب ثم نحو القُداّح ونحو "الماء".

وهنا نتساءل لماذا يطلق الشاعر على الحياة مسمى "عذراء" ويراها نتيجة لذلك في ظل شخصية ديانا ؟ السبب هو أنه شيء يجهل الشاعر مغزاه، وبالتالي فهناك واقع يجهله ولا يمكن أن يجعله واقعه من المنظور الفكري، وفي هذا المقام نجده - أي الشيء - يتفلت منه في ألغازه الجنائزي، لكنه محبوب بعمق ذلك "الرفيق" عندما لا ننظر إلى ما يتمخض عنه من نتائج محزنة. إذن فهذا الشيء يضم في الظاهر تناقضًا هو "لكراهية" و "الحب" و "العطش" و "الحياة" وهو لذلك مُلغز ومعناه الحقيقي هو ما يمكن أن يكون أكثر قوة - في البحث عن معنى لتلك الشخصية - هل هو البعد الإيجابي (المياه) أم البعد السلبي (العطش) وهذا ما لايمكن لنا أن نكتشفه رغم شغفنا العميق بذلك: "قولي لي أيتها العذراء الهاربة والرفيقة".

القصيدة تقول لنا هذا كله ولكن بشكل انفعالي، ونحن معشر القرّاء نتولى فقط متابعة النتائج والمعادلات الانفعالية لهذه الأفكار التي توجد - كما سبق أن قلنا في العديد من المناسبات - داخل الانفعال، وكأنها بذرة ثمرة المشمش. إننا عندما نقرأ القصيدة نتلقى هذه المفاهيم، برغم عدم إدراكنا لها، وهذا على نفس الشاكلة التي نتلقى فيها بذرة الفاكهة عندما يسلمنا أحد ما هذه الفاكهة؛ الأمر إذن هو عبارة عن رمز متجانس مستمر لا يظهر مرموزه (C) في وعينا، حيث إنه يخفيه رغم أنه فيه بشكل "لاعقلاني" أي أنه ملفوف ومدفون تحت الانفعال.

هنا نجد أن خطوات الوصول إلى نهاية المعادلة X أو تلك التي يتبعها القارئ تتسم بالتعقيد الشديد وتتمثل في مجموعة من السلاسل: واحدة منها بالذات انفعال إيجابي، أما الأخريات فهي ذات إنفعال سلبي؛ أضف إلى ما سبق وجود سلسلة أخرى ذات انفعال غامض. وحتى نتمكن من إدخال بعض التبسيط على الموقف فأنني سأفصح فقط عن سلسلتين منهما من النوع الإيحائي وعن ثالثة من النوع السلبي فضلا عن تلك التي أطلقنا عليها السلسلة "المُلْغزه". أبدأ إذا بالثنائي السلبي. وإبتداء من اللفظة المتصلة بالواقع نجدهما على النحو التالي:

أنت [= واقع يظل عذريا لايمكن لعقولنا أن تنفذ إليه بسبب طبيعته المتناقضة = واقع ملغز ومتناقض، ينظر إليه من الجانب السلبى = موت =] انفعال بالموت فى الوعى.

أما اللفظة المتصلة بعالم اللاواقع فهى على النحو التالى

كنانة سوداء [= واقع أسود = سوداء = ظلمة = لا أرى = الموت =] انفعال بالموت فى الوعى.

أما السلسلة الملغزة فهى على النحو التالى

عذراء [= شخصية لم يستطع أحد معاشرتها جنسيًا ونحن لا نعرفها من هذه الزاوية = واقع لانعرفه =] الانفعال فى الوعى بواقع لا نعرفه.

لنر الآن السلسلة الثنائية الإيجابية: السلسلة المتعلقة باللفظة الواقعية:

أنت [= واقع يظل عذريًا لا يمكن لعقولنا إدراك كنهه بسبب طبيعته المتناقضة = واقع ملغزومتناقض منظور إليه من الجانب الإيجابى = الحياة =] انفعال بالحياة فى الوعى.

سلسلة اللفظة اللاواقعية:

القداح [= ضوء = حياة =] انفعال بالحياة فى الوعى.

وأنا فى هذا التحليل لم أكتب تلك السلسلة المترتبة على السابقة، وهى من النوع الملغز ذلك أنها نفس السلسلة السابقة (عذراء = شخصية لم يعاشرها أحد جنسيًا ....إلخ) ويستنتج من هذا الجدول أننا نجد فيه - كما كنا نأمل - المستوى الواقعى A الذى يمكن أن نطلق عليه "أنت" ذلك أن الشاعر يتعامل معه فى النص على أنه مفرد مخاطب، كما نعثر بالطبع على بعض سمات المستوى E التى تطلق على المستوى A، ومن السمات الإيجابية فيها هى E_1 (أى عذراء تحمل كنانة سوداء، وعذراء هاربه ...إلخ) غير أنه بالإضافة إلى ذلك فإن هذه الصفات - الإيجابية منها

والسلبية ـ تتسم بالتعقيد ذلك أنها تتألف من عدة مكونات بصدر كل واحد منها سلسلته اللاواعية المتعلقة به، وهذا ما نجده في لفظة "عذراء" من ناحية، وما نراه في عبارة "كنانة سوداء" من ناحية أخرى ...إلخ

الرموز المتجانسة والرموز غير المتجانسة المتسلسلة

لقد تعرضنا في بحثنا حتى هذه اللحظة لصنف واحد من الرموز (الرموز المتجانسة) من خلال تنويعتين مختلفتين هما: " الرموز المتجانسة البسيطة " (ليس مهمًا أن يفيض النبيذ الذهبي / أو أن يلوث العصير الحمضي الكوب النقي) و " الرموز المتجانسة المستمرة " (يشتعل في عينيك غموض أيتها العذراء / الهاربة والرفيقة) وقد أطلقت على التنويعتين مسمى واحد هو الرموز " المتجانسة " على أساس أنها تحمل معاني لها نفس الطبيعة اللاعقلانية. غير أنه يوجد صنف آخر إلي جانب هذا الصنف وهو يتسم بالأهمية الكبيرة كما يتسم بعدم التجانس،وهذا ما يتوافق بالضبط مع ما أطلقنا عليه في الفصل الثاني من هذا الكتاب مسمى " النمط الأول من اللاعقلانية ". إذن نجد أن الرموز غير المتجانسة هي تلك التي تحمل معنى منطقياً إلى جوار المعنى اللاعقلاني، كما أننا نعرفها وبالتالي فليس من الضرورة أن نسوق أمثلة لها: إنها تلك الحالة المتعلقة بالتراكيب اللغوية التي قمنا أنذاك بتحليلها وهي " الخيل سوداء " و " الحدوات سوداء " أو " مَحدّبو الظهور وظلاميون " في قصيدة " رومانث الحرس المدني الأسباني " لفيدريكو جارثيا لوركا (١٣).

رموز وسط بين الصنفين السابقين

علينا أن نسارع هنا للقول بأن الرموز التي قمنا بتصنيفها كل تحت مسمى محدد (الرموز المتجانسة والرموز غير المتجانسة) تفتح الباب أمام وجود منطقة وسطى بينهما من الناحية العملية، وهذه المنطقة الوسطى هي التي تستثير شكوك

الناقد، والأمر هو أنه لمّا كان كلا الصنفين من الرموز يضم شيئًا ممكنًا فى عالم الواقع، أما الفارق فهو ليس إلا قضية تتعلق بالاحتمالية وهنا نجد أن المنطقة الرمادية أو منطقة الشك لابد أن تظهر طالما أن من الممكن ظهور منطقة رمادية أو مثيرة للشك فى إطار الاحتمالية. وبمقولة أخرى نشير إلى أنه لما كانت الاحتمالية (التى هى من سمات الرموز المتجانسة) تقبل التدّرج فإن الرمز لن تعتريه أية ذبذبة ممكنة طالما أن الاحتمالية كبيرة، إلا أنه عندما تقل درجة الاحتمالية وتظهر واهنة ضعيفة فإن الذبذبة تعترى الرمز. لدينا فى السطور التالية قصيدة لأبولينير:

إننى خاضع لسلة الإشارة فى الخريف

راحلاً أحب الثمار وأنفر من الأزهار

ويزداد شوقى كلما قدمت مجموعة من القبلات

وكأننى غريق يضرب الأشجارليطلق آلامه للريح

فخريفى خالد وفصلى ذهنى

وأيادى العشاق تعمل منذ القدم على حجب شمسك

وزوجة تتبعنى وكأنها ظلى القدرى

والحمامات فى هذا المساء فى طيرانها الأخير

نجد أن عدم الترابط المنطقى بين البيت الأخير والأبيات السابقة عليه تجعلنا نشعر بأن تلك " الحمامات " التى تنطلق فى " طيرانها الأخير " وكأنها رموز متجانسة، غير أنه لما كانت الاحتمالية التى نتحدث عنها ترتبط فقط بالسياق، ولا تتعلق بشىء مستحيل الاحتمالية فى حد ذاته، (ذلك أن الطيران الأخير ليس ممكنًا فقط بل محتمل جدا وكذلك ضرورى كل يوم عند بعض الحمام) فإن الناقد

يمكن أن يتردد لحظة وضع التصنيف، ذلك أنه إضافة إلى ما سبق، نجد أن الرمز يمكن أن يُدْرَك على ماهو عليه؛ وعلّى أن أضيف فى هذا المقام أن الرموز الحقيقية المتجانسة هى تلك التى لاتتبدى للقارئ - على عكس الحالة السابقة - فأمامها نجد القارئ لا يظن، فى بداية الأمر، أنه أمام تعبير رمزى (رغم أن الانطباع الذى يعيشه يمكن أن يكون من ذلك الصنف)، وإنما يظن أنه أمام تعبير فعلى (الخيول سوداء / والحدوات سوداء)؛ هذه الرموز الأخرى التى اعتبرناها صعبة التصنيف تتبدّى - على النقيض - ذلك أنها تظهر أمامنا كرمزية: أى أننا نلاحظ هنا وجود معنى مختلف عن المعنى الظاهرى رغم أنه - أى المعنى المختلف - يحضر أمامنا ولكن بصفته مختبأ: أى أن درجة عدم الاحتمالية التى عليها مثل هذه الرموز تدفعنا إلى ذلك الشعور بالرمزية. غير أن هناك أمثلة أخرى تتضاءل فيها الاحتمالية بشكل أكبر، وهنا يلمس الناقد حدود الرموز المتجانسة الحقيقية. ومن أمثلة ذلك ما نراه فى نهاية هذه القصيدة الأخرى لأبولونير:

إنه ميت فاصغوا إلى ناقوس الكنيسة

يدق بعذوبة لوفاة خادم كنسى

ها هو يضرم النار فى المقلاة الممتدة

والنساء يرسمن علامة الصليب فى الليلة المتذبذبة

(من قصيدة " النساء " بديوان Alcools).

نجد هنا أن استغرابنا لألصاق صفة معينة لكلمة " الليلة "(nuit indecise) هو الذى يجعلنا نتلقى الأمر بشكل فورى على أنه رمزى أى ذلك التعبير المتعلق (بتلك الليلة) ومن هنا ينبع ترددها فى تصنيف هذا النوع. وعكس ذلك لا يحدث عندما نقوم بتصنيف البيت قبل الأخير: " ها هو يضرم النار فى المقلاة الممتدة " الذى نجده قابلاً للوقوع بمجرد قراءته وبالتالى فهو واقعى رغم أنه يثير فينا انفعالا بشكل رمزى (بشكل متجانس).

وتتكرر حالة " الليلة المتذبذبة " فى نص لفيدريكو جارثيا لوركا سوف أقوم بالتعليق رويدًا رويدًا. نبدأ إحدى أغانيه على هذا النحو:

أيها الوَرْوار

فى أشجارك المعتمة.

ليلة ذات سماء متعلثمة

وهواء يتعلثم.

ثلاثة من السكارى يخلدون

حركاتهم بالنبيذ والحداد

تدور كواكب الرصاص

على ساق واحدة

أيها الوروار

فى أشجارك المعتمة.

...إلخ

[قصيدة: " كدر وليل " من ديوان " أغانى "]

هؤلاء السكارى الثلاثة الذين " يخلدون حركاتهم بالنبيذ والحداد " ينوهون للقارئ بوجود البعد الرمزى، وهذا نفس ما يتولد لديه من عبارة أبولونير " الليلة المتذبذبة " ولأسباب مشابهة، وفى هذه الصورة نجد أن كلاً من الفعل " يخلّ " بما يضفيه من أبهة وكذلك العدد التراسندنتالى " ثلاثة " هما العنصران اللذان يحملان احتمالية اجتماعية ضعيفة الأمر الذى يضع البعد الرمزى للسكارى خارج الدائرة التى رسمناها للرمز غير المتجانس (١٤)

الرموز غير المتجانسة المتتابعة

نعود من جديد إلى رموز غير متجانسة، وهنا أود، قبل أن أنتقل إلى موضوع آخر، أن أركز بقوة على أن الرموز غير المتجانسة عادة ما تأتى فى " سلسلة متتابعة " [١٥] أى أنها عادة ما تجتمع مع رموز آخرى من نفس الصنف أى الدلالة اللاعقلانية " وذلك فى إطار نص واحد متنوعة أطواله: فأحيانا ما نجده وقد غطى قصيدة كاملة، ومن هذا المنطلق تتكون تركيبة رمزية، أو بمقولة أخرى رمز واحد ولو أنه مركب. ها هى القصيدة رقم ٣٢ من ديوان " عُزلات، ودهاليز وقصائد " للشاعر أنطونيو ماتشادو:

جذوات شفق قرمزى

خلف السّرو الأسود يصعد منها الدخان

وفى الدهليز الظليل ها هى النافورة

بتمثال الحب المجنح الحجرى

الذى يحلم صامتا. وعلى القاع الرخامى

تستكن المياه ميتة.

يمكن لنا أن نحاول كشف النقاب عن مشاعرنا بعد الانتهاء من قراءة القصيدة فنقول إنها مشاعر الكدر والجنائزية، وأول شىء يثير دهشتنا هو أن ذلك الانفعال قد لا يتوافق مع ظاهر نص القصيدة، فقد وصف لنا الشاعر مشهداً جميلاً، ولو رأيناه فى حد ذاته لما كان هناك سبب فى القول بأنه قد ولّد لدينا مشاعر الحزن الشديد الذى يهزنا: نحن هنا، من جديد، أمام فكرة " عدم التلاؤم " الشعورية التى هى من الرموز غير المتجانسة " اللاعقلانية " فالكلمات التى يستخدمها الشاعر (" جذوات " E_1 وشفق E_2 وقرمزى E_3 وأسود E_4 والسّرو E_5 يدخن E_6 وظل E_7 وحجر E_8 ويحلم E_9 .... إلخ) عندما نراها فى معناها المنطقى لا تشير إلى أى شىء يمكن أن يثير فينا

ردّ الفعل الحزين هذا الذى شعرنا به رغم ذلك،، إلا أن رد الفعل هذا بعيد عن المعنى المنطقي للمفردات لكنه يرتبط ـ ولو كان بشكل غير مرئى ـ بالمعنى اللاعقلانى الذى يستكن فى المفردات السابقة وبمقولة أخرى نجده ـ أى المعنى اللاعقلانى ـ يرتبط بمفهوم آخر ويؤخذ على نحو سرى وكأنه مربوط برباط غير مدرك بالمعنى المنطقى وهو رباط بالفعل لاعقلانى [١٦]. إنه مفهوم " الموت " (C) وهو بالفعل ملائم للانفعال الذى عشناه عند القراءة. لنقدم مثالا: إن " الشفق " فى حد ذاته وبالمعنى المنطقى لا يستلزم " الموت "، إذ هو عبارة عن نمطية من أنماط الضوء ولا شيء أكثر بمعنى أنه ليس أقل ضوء من الشروق؛ غير أن الأمر المثير للفضول هو أن كلمة مثل " الشروق " لا تجلب بالتداعي " الموت " من حيث المبدأ بل ربما تجلب معنى " الحياة " بمعنى أن ذلك فى اتجاهه لمزيد من الوضوح، وعكس هذا يحدث مع " الشفق " عند النظرية على أنه " مسائى " وبالتالى يرتبط فى قصيدة أنطونيو ماتشادو بشكل لاواعى بالبعد الحزين (رغم أنه عبارة عن ضوء مماثل لدرجة الضوء عند الفجر) ويرجع هذا إلى أننا نعرف أن ذلك الضوء ـ رغم أنه معادل لضوء الشروق فى هذه اللحظة – سوف يخبو رويداً رويداً. ودون أن ندرى نربط ذلك الخبو بخفوت الحياة أو نربطه بالموت [١٧] وقد أشرت قبل ذلك إلى أن شيئًا مشابها يحدث مع باقى الكلمات التى ذكرتها قبل ذلك بين الأقواس. وأعفى القارئ من القيام بتحليل مسهب للموضوع، إذ قمت بهذا الأمر فى كتاب آخر صدر لى [١٨]، غير أننا سوف نأخذ هنا عبارة واحدة هى " مياه ميته ". نلاحظ أن المعنى المنطقى لهذه العبارة " مياه ميته فى إطار القصيدة تتعلق بالضرورة " بمياه المستنقع " غير أن صفة " ميته " بمعنى " مياه مستنقع "– وهو مفهوم ليس فيه تشاؤم أو كآبة فى حد ذاته ـ تثير فينا نوعًا من السلبية الانفعالية فى إطار سياقها، فعبر الطريق اللاعقلانى يترابط بمفهوم صفة " ميته " وهى فكرة تتوافق وتتلاءم مع توجهات الحدس عند القراءة [١٩].

يتكامل كل ذلك ويتضافر مع الجنائزية البطيئة التى عليها إيقاع القصيدة، وكذلك مع تكرار مقاطع "oes" و "ues" المصحوبة بعلامات النبر[٢٠] كما

أنها ـ أى أن الجنائزية أحياناً ما تمتد من خلال الحروف الساكنة التى تحيط بحرف متحرك (أى أن أول حرف وآخر حرف هما حرفان ساكنان فى المقطع الواحد) مـثل :, reposo , marmorea " mudo , amor , desnudo - "sombra , crepusculo فلا أحد يجهل التداعى مع الظلمة (بعد أن نضيف نحن ذلك التداعى "بالظلمة" مع "الليل" و "الموت") ولا أحد يجهل أيضاً أن هذه المقاطع الصوتية يمكن أن تحمله.

ولاستكمال ما سبق يمكننا أن نضيف قائلين أنه عندما تجتمع فى نص واحد تلك الأصوات المذكورة فى الوقت الذى تتولى فيه تحديد معالمها والاندفاع نحو اتجاه واحد من التداعى (أى نحو المفهوم اللاعقلانى وهو " الموت " الذى تصب فيه جميعها) فإن المحصلة أن هناك تكثيفاً متبادلاً فيما يتعلق بالبعد اللاعقلانى (الموت) وبالتالى فيما يتعلق أيضاً بالنتائج الانفعالية المترتبة عليه، إننا بالفعل نجد القصيدة وقد أصبحت أكثر جنائزية ورهبة ذلك أن تقنية التسلسل التى يتداعى فيها المعنى اللاعقلانى مع المعنى المنطقى تضم مختلف أبيات القصيدة وليس هذا إلا حالة خاصة من ظاهرة التكرار، وهذا الأخير هو الذى تتمخض فيه هذه المؤثرات المتراكمة: فالكلمات عند تكرارها تصبح بها مبالغة، فإذا ما قلت إن " أنطونيو غبى، غبى، غبى " فهذا معناه أن غباءه أكبر مقارنة بعبارة أخرى هى أوكد أنه ذلك.

الأصول التاريخية للرمز غير المتجانس:

حاولت فى كتابى " شعر بيثنتى ألكسندر " تبيان مثال واضح سقته لأدلل على الرمز غير المتجانس فى قصائد الرومانث التاريخية " لدوق دى ريباس D. de Rivas [٢١] وفى الشعر الشعبى [٢٢] ويمكن أن نعثر على أمثلة لهذا الصنف فى شعر بودلير [٢٣] وعند فيكتور هو جو[٢٤]، غير أن نماذج الرمز غير المتجانس تظهر بوضوح شديد فى شعر فيرلين، ونعرض فى السطور التالية قصيدة له حيث نجد سلسلة متواصلة من الرموز غير المتجانسة التى تنوه بذهاب الضوء والأخطاء ثم الموت بعد ذلك؛ وليلاحظ القارئ ـ فى هذا المقام ـ مدى الفعالية التى عليها نهاية القصيدة.

ساعة الراعى

لون القمر أحمر فى الأفق الضبابى ؛

داخل سحابة تتراقص، والمرج

ينام مدخنًا، والضفدع تصيح

بين شجيرات الأسل الخضراء، حيث تهب رعشة ؛

أزهار الماء تغلق نورياتها

وأشجار الحور تمضى من بعيد فى صفوف

مستقيمة ومضغوطة، أشباحها غير المؤكدة ؛

وفى الأكمات تهيم كائنات القطرب ؛

تستيقظ طيور البومة، وبدون ضجة

تجدف فى الهواء الأسود بأجنحتها الثقيلة،

والفلك يمتلىء بالأضواء الصماء.

بيضاء، تظهر فينوس، ويأتى الليل.

نلاحظ فى هذه القصيدة أن هناك تداعى مع المفاهيم التى أشرنا إليها سلفًا ويشمل ذلك عناصر كثيرة بما فيها الأصوات (et la grenouille crie) والبياض (Vénus emerge Blanche,) أو الاستيقاظ (les chats - huant S'eveillent) [٢٥] غير أن هذا التداعى هو هذه المرة دون تناقض فى حالة الكثير من كلمات القصيدة:

(الأفق الضبابى، سحابة، المرج ينام مدخنا، وأزهار الماء تغلق نورياتها، والأشباح غير المؤكدة، والهواء الأسود، والأجنحة الثقيلة، والأضواء الصماء). كما أن هذا المناخ العام سوف يصب فى العبارة النهائية " ويأتى الليل " حيث نلاحظ أن لفظة " الليل " قد تحولت بهذا الشكل إلى رمز غير متجانس " للموت " (٢٦) يالها من فعالية ومهارة جمالية فى وضع هذه العبارات كختام للقصيدة ! ينتهى اليوم (وتنتهى معه الحياة) وتنتهى معها القصيدة، إن القصيدة فى رأيى تمثل واحدة من أفضل إنجازات فيرلين.

سلسلة مختلطة تجمع بين الإيحاءات والرموز غير المتجانسة، أو الإيحاءات والرموز المتجانسة.

يمكن أن تتبدى الرموز غير المتجانسة فى شكل سلسلة، وهنا نتساءل: هل يمكن أن يحدث ذلك فى الرموز المتجانسة والإيحاءات ؟ بالطبع نعم وبنفس درجة التأثير التى شهدناها فى حالة التسلسل غير المتجانس، سوف أقدم فى البداية مثالاً نجد فيه السلسلة الرمزية وهى تجمع بين العلامات **Signos** اللاعقلانية التى تنسب إلى أصناف مختلفة. ها هى القصيدة العظيمة لخورخى جيّن بعنوان " هضبة **Meseta** حيث نجد أن الاختلاط يتأتى بشكل مثالى.

مساحة ! ينتشر

فوق مستوى قمة.

قمة وإستواء مجتمعان

يتناميان ـ ضوء ـ فيضبان.

نور عال، عُلُوّ

ذو وضوح نشط !

الكثير من عيدان القمح

تنتهى وهى تهمهم،

لازال قمحًا وبعد ذلك رياحًا .

تصْفر، فى سعادة

الرياح، المسافات .بيت شعرفى سطر واحد .

آفاق فى دائرة

تفتح . كم عدد آثار

الوضوح، الشديدة الارتفاع،

فوق مستوى النهار،

تطنّ ! ياله من نبض

كونى للقمة،

إنه انتقال كونى !

قمة وسماء يستعرضان .

تثير القصيدة - فى مجملها - انفعالاً بالأنتصار، عندما نقوم بتحليلها فإن ذلك يقودنا إلى إدراك أنه انتصار الضوء وانتصار الواقع الكامل وكمال الذات. فكيف تحقق ذلك التأثير الرمزى فى مجمله ؟ نجد أن القصيدة تتضمن فى ثناياها لمحات تشع بالسعادة (تصفر، فى سعادة / الرياح، المسافاتُ) أو تعبر عنها بشكل رمزى غير متجانس، وعلى هذا فإن الأبيات المعبرة عن الارتفاع:

نور عال، عُلُوّ

ذو وضوح نشط

كم عدد آثار

الوضوح، الشديد الارتفاع

فوق مستوى النهار . . . .

أو ألفاظ الوضوح أو الضوء التى يتم إدراجها فى الأبيات التى عدت وذكرتها مرة أخرى. وفوق ما سبق هناك، فى القصيدة، نجد ديناميية كبيرة، فكل شىء يتحرك: فهناك الفراغ " الذى ينتشر فوق مستوى قمة " وهنا، قمة واستواء " يقتربان وينبضان " " الوضوح " هو " نشط " " لعيدان القمح " تنتهى فى همهمة، تنبض نفخة أملة، والآفاق تتفتح، وأثار الوضوح تَطنّ، وهناك نبض كونى، وانتقال كونى، وفى نهاية المطاف " السماء " و " القمة " يستعرضان.

توليت أمر تحليل رمزية الحركة وتعبيرها العاطفى فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى "وقد شمل ذلك الحركة فى جسد الإنسان وكذلك فى الشعر والموسيقى، فالحركة السريعة أو الشديدة الشمولية (مثلما هو الحال هنا) تعنى - لاعقلانياً - " حياة " فى العديد من السياقات، وذلك بتأثيرها الحماسى فينا أو شىء من هذا القبيل. أما الحركة البطيئة أو اللا حركة فسوف يكون معناها، على نفس المسار، مناقضاً لما سبق قوله، أى الموت أو خفوت الحياة مع ما يستتبع ذلك من الشعور بالحزن أو المشاعر المشابهة؛ ويكفى أن نتذكر هنا بطء خطوات السير الجنائزية، وأن نتذكر السعادة الحيوية " للسعداء " (وهذا مسمى له دلالته) أننى لن أقوم الآن بشرح البعد النفسى المفترض الذى يستكن وراء هذه الظاهرة البدهية، فما يهمنا فى هذه اللحظة هو إبراز أن الكلمات الرئيسية - فى القصيدة التى نتحدث عنها - التى تشكل هذا الشعور تعبر بشكل فيه انحناء (أتمنى ألا يخوننى هذا التعبير) عن فكرة انتصار الحياة. غير أن الأمر الملفت للانتباه هو أن بعض هذه الكلمات تُحدِث فعلها هذا من خلال الرموز الواقعية بينما تقوم أخرى بذلك من خلال الإيحاءات. وهذه

الأخيرة هـى التى نلاحظها ببداهة شديدة فى البيت الأخير (قمة وجبل يستعرضـان) ذلك أن الاستـعراض الذى ينسب " للمـاء " وإلى " القمـة " هو أمر لا واقـعى بالمرة، فلا الماء ولا القمة يتحركان، وانطلاقًا من هذا المعنى المتعلق بالاستعراض أعتقد أنه تتولد سلسلتان تعملان على تحديد الماهية، فمن ناحية نجد:

قمة وجـبل يكسوهمـا الضـوء [= نور انتصـارى = انتصـار الحـياة على الموت =] الانفعال بالأنتصار الذى تحققه الحياة على الموت.

ومن ناحية أخرى:

(قمـة وسـمـاء) تسـتـعـرضـان (بمعنى أنـهمـا تتـحـركـان) [= اسـتـعـراض انتـصـارى = انتـصـار = انتصــار الحـيـاة على الموت =] الانفعال بإنتصار الحياة على الموت.

هذه الخاتمة الشعرية (التى تشير بوضوح إلى صيغة رمزية تعنى انتصار الحياة) هى التى تجعل الرموز السابقة تميل بشكل حاسم إلى أن رمزيتها " الحياة فى كمـالها " ينظر إليـها بعـد ذلك على أنها " انتـصـار " الحـيـاة الكاملة والذات الكاملة. كما أنـها تسهم أيضًا فى سير الكلمات التى تعنى سعادة، فى حد ذاتها، نحو هذا المعنى وذلك بشكل واضح (تفتقر، فى سعادة الرياح، المسافات) لكن ذلك بشكل لا عقلانى (ضوء مرتفع علوّ). وتتحول القصيدة فى مجملها إلى رمز كبير - بفضل التسلسل - وهذا يقودنا بشكل لا عقلانى وبفعالية كبيرة إلى التأكيد الرفيع الذى أشرت إليه.

وأحيانًا ما نجد أن ما يترابط فى سلسلة واحدة هو عبارة عن رموز لاعقلانية من النمط الثانى، سبق لى أن ذكرت جزءًا من قصيدة لنيرودا اجتمعت فيه إيحاءات ورموز متجانسة.

من أجلك تُدهن المستشفيات باللون الأزرق

وتنمو المدارس والأحياء البحرية

ويكسو الريش الملائكة المجروحين

ويكسو الحشف أجساد السمك فى عرسه

وتطير القنافد إلى عنان السماء

يلاحظ أن كلا البيتين الأولين يتكونان من رموز متجانسة، فما ينبئان عنه ليس بالأمر المستحيل، رغم أن القارئ لايمكن له أن يفهمه بشكل حرفى بل بشكل لا عقلانى فقط. ويلاحظ أن باقى الأبيات المكونة لهذا المقطع الشعرى تتضمن إيحاءات بدهية، إلا أن كافة مفردات السلسلة (التى هى الإيحاءات والرموز المتجانسة) تعبر عن نفس الشىء : أى عدم التأخير السحرى من هذا النوع الإيجابى والحيوى الذى يضفى الجمال والروحية الناجمتين طبقًا لنيرودا - عن وجود جارثيا لوركا المهداة إليه هذه الأنشودة.

التراسل correspondencias

نعرض فى نهاية هذا التجوال ظواهر عدة من اللاعقلانية، وهى ظواهر ذات آفاق محددة بالنسبة لباقى الأشكال الرمزية، وهذه تسمى " التراسل " وقد أطلقنا هذه التسمية أُقتباسا من عنوان القصيدة الشهيرة لبودلير التى سبق أن علقنا عليها قبل ذلك، فالتراسل هو فى المقام الأول عبارة عن تعبيرات لها قيمة دلالية فى حد ذاتها ومع ذلك تقول لنا بشكل لاعقلانى شيئًا عن واقع آخر مذكور فى القصيدة يتراسل مع تعبيرات أخرى رغم عدم وجود رابطة واعية بها اللهم إلا الانفعال المحض (وهذا هو واحد من أوجه الاختلاف مع الصور الإيحائية). ويمكننا أن نؤكد حينئذ أن هذه المواد البلاغية عبارة عن ترميز له بعدان مزدوجان وهو ينطوى على أنانية وغطرسة إن

صح القول، وبمعنى آخر إنه نوع من الترميز يعلن ما يقوله لنا على وجه الخصوص عن كائن آخر، رغم أنه يعلن أيضًا عن نفسه ولكن بشكل خافت سواء كان ذلك أمام نفسه وانطلاقًا من نفسه. وقد عرضت فى كتابى " شعر بيثنتى ألكسندر " سابقة لهذا الصنف من الترميز الذى ورد فى الرومانث التاريخى " لدوق ريياس [٢٧]. كما أطرح هنا مثالا آخرًا من شعر أنطونيو ماتشادو.

هناك بعض صور الذكريات لها

ضوء حديقة و وحدة الحقل،

متعة الحلم

فى مشهد أسرى متخيل

البعض الآخر يتذكرون حقلات

أيام أكثر قدمًا،

تماثيل صغيرة رقيقة

يضعها صانع العرائس عل حامل . . .

أمام البلكونة المزهرة

هناك موعد حب مُرّ.

يتلألأ المساء على أشعة الشمس الصفراء . . .

النبات المتسلق ينساب من الأسوار البيضاء

وعلى ناصية شارع ظليل،

هناك شبح هارب يقبلّ زنبقة

(القصيدة ٣٠)

يقوم بطل هذه القصيدة بالتفتيش فى ذاكرته عن بعض الذكريات، هناك بعضها جميل ولها ضوء " حديقة ووحدة حقل " (ها نحن نرى هذا الصنف النادر من " الإيحاءات " غير الحسية Sinestéticas, لأنطونيو ماتشادو رغم أن البعد اللاعقلانى فيها " ضعيف ") بينما نجد ذكريات أخرى فيها البهجة والاحتفالية، غير أنه سرعان ما تقفز ذكرى أخرى إلى الذاكرة هى هذه المرة مأساوية ألا وهى الحب الذى منى بالفشل:

أمام البلكونة المزهرة

هناك موعد حب مرّ.

كما أن الماء يتلألأ على درجة حرارة الصيف فى الأندلس وهنا:

وعلى ناصية شارع ظليل

هناك شبح هارب يقبل زنبقة.

تنتهى القصيدة على هذا النحو: وبالتحديد من خلال استخدام " التراسل " ذلك الصنف الذى نحاول تحديد معالمه، ولنبدأ بإحدى المكونات، وأكثرها بداهة ودلالة هو " الشبح "، هذا الشبح (هارب لأنه يقبّل زنبقة): ما هو وما الذى ينوّه به ؟ سرعان ما نشعر أن ذلك الشبح هو شبح ليس إلا، فهو فى المقام الأول ذو وجود خاص به ومنفصل عن وجود باقى العناصر رغم أنه وجود انفعالى [٢٨]، كما نشعر أيضًا أن الشبح الذى نحن بصدد الحديث عنه لايمكن أن يكون ذلك العاشق الفاشل الذى كان ينتظر الموعد، وما يقال لنا بشكل لاعقلانى هو شىء من هذا القبيل: أى أنه الفشل (الذى يتم التعبير عنه بالشبح) وكذلك الاستمرار ـ بعد أن تم صدّه ـ فى حب ذلك الشخص الذى يهرب منه وبالتالى عليه ألا يحبه (ومن هنا – البعد التراسلى – فإن الشبح يقبل زهرة هى الزنبق وهى زهرة فيها الهيام إلا أنها قاحلة نظراً لطبيعتها كزهرة.

إن الازدواجية التنويهية التى هى من سمات هذه الصورة البلاغية التى نناقشها تصبح شيئًا واضحًا لا لبس فيه: فنحن نشعر أن ما ينوه لنا به الشبح، بشكل رمزى بالنسبة للعاشق، يقوله لنا هو أيضًا عن نفسه، والفرق هو أنه بدون التنويه الأول لم يكن من الممكن أن يكون هناك تبرير شعرى - فى هذه الحالة - لوجود الثانى:

وعلى المستوى العاطفى يتلقى القارئ الإحساس بأن الشبح ليس هو العاشق، الأمر إذن يتمثل فى كائنين مختلفين يقدمهما لنا الشاعر على أنهما من المنظور الانفعالى - واقعيان، رغم وجود علاقة سرية بينهما - بمعنى أن ما يقوله لنا أحدهما (الشبح فى مثالنا هذا) عن نفسه إنما ينوه به أيضًا، وفى الوقت ذاته، بالنسبة للآخر (أى الشخص الذى هو على موعد غرامى) والذى هو عبارة عن كيان مختلف تمامًا عن الأول.

الشبح فى هذه القصيدة هو عبارة عن رمز متجانس، رغم إمكانية وجود أناس يؤمنون بوجودها - الأشباح - بالفعل، حتى لو اعتقدنا نحن أيضًا بوجودها فإن عقلنا ينظر إلى الأمر من الناحية الشعرية ويحكم عليها بأنها غير محتمله ويقوم بتدميرها كواقع.

ومن أجل التراسل يمكن للشاعر أن يستخدم الرموز المتجانسة وليس هذا فقط بل الرموز غير المتجانسة وكذلك ما يسمى " بالانتقال الوصفى " ؛ (لانتقال الصفات) أو الإيحاء. وسوف نوضح حالة الرمز غير المتجانس دون أن نترك القصيدة رقم ٣٠ لأنطونيو ماتشادو، وذلك من خلال ذلك " المساء " الذى " يتلألأ " وذلك الحرّ أثناء فصل الصيف.

(يتلألأ المساء على الأشعة الصفراء ...

النبات المتسلق ينساب من الأسوار البيضاء)

فرغم أنها تعنى البعد الدلالى الحرفى للكلمات (وفى هذه الحالة تطفر بالكامل فى الوعى وليس فقط فى الانفعال الواعى مثلما هو الحال قبل ذلك) تنوه من جانب

آخر بحرارة الحب التى عليها البطل العاشق فى القصيدة، وفى هذا المقام نجد أن السينما كثيراً ما لجأت إلى استخدام مثل هذه الرموز غير المتجانسة، فعلى سبيل المثال نجد خطيبة جندى ذهب لميدان الحرب تجلس فى غرفتها وهى تخيط ثوبان. نجد أيضًا طفلاً صغيراً يلقى بحجر يدخل غرفة الفتاة: وهنا تنكسر المرآة، وهنا نجد أن المشاهد يشعر أن الخطيب قد مات فى ساحة المعركة وربما أصابته رصاصة. ها نحن نجد الفصل بين المصطلحين كل واحد مختلف عن الآخر ومع ذلك هناك تنويه مزدوج بكليهما مثلما هو الحال فى " المساء " الذى " يتلألأ ". فالجندى الذى يموت ليس المرآة التى تنكسر، إلا أن هذه الأخيرة عندما تتعرض للكسر هى فقط تنوه بموت الخطيب.

أحيانًا نجد البعد اللاعقلانى وقد أصبح شديد الضعف فى بعض حالات التراسل مثلما نجده فى هذا المثال الذى نأخذه من لوركا

أشجار الصنوبر الطويلة

أربعة حمامات تطير فى الهواء

أربعة حمامات

تطير وتعود.

مجروحة

ظلالها الأربعة

أشجار الصنوبر القصيرة

أربعة حمامات على الأرض

هنا يلاحظ القارئ ويعى العلاقة القائمة بين العلو (أو نقيضه) الذى عليه أشجار الصنوبر وبين العلو (أو نقيضه) الذى عليه الحمامات الأربعة .

وأحيانا ما يكون ذلك ـ كما سبق القول ـ محصلة " نقل صفة " الأمر الذى يحدث عنه الترابط والتراسل مع مصطلح آخر، ومن أمثلة ذلك ما ورد فى قصيدة " أغنية الشاذ جنسياً " لنفس المؤلف:

الشاذ يمشط شعره

على تسريحته الحريرية.

يبتسم الجيران

وهم فى نوافذهم الخلفية.

الشاذ يهندم

خصلات شعره

فى الأفنية تتصايح الببغاوات،

والنوافير والأكوان

يتزين الشاذ

بزهرة ياسمين ماجنة

المساء أصبح غريباً

بالأمشاط واللبّلاب

الفضيحة كانت ترتعش

مخططة كحمار وحشى

شواذ الجنوب

يغنون على الأسطح.

حيث نلاحظ هنا تراسلاً بين تلك الشخصية التى تتولى تمشيط شعرها ووضع زهرة ياسمين بين خصلاته - وهذا بعد غير واقعى بالمرة - وبين " مساء " يصبح غريبًا وهو يصنع الأمشاط واللبلاب" وجاء ذلك بعد عملية نقل الصفة التى أشرت إليها. ويمكن أن نعثر على آمر مشابه للمثال السابق فى هذه القصيدة لخوان رامون خيمنث:

سوف تأتى عبر البحر

زهور الفجر

- أمواج، أمواج مفعمة

بالسوسن الأبيض - ،

سوف يرفع الديك

صياحه الفضى.

- ... اليوم ! سوف أقول لك

وأنا ألمس روحك ....

آه تحت أشجار الصنوبر

عريك الخبَّازى اللون

أقدامك على الأرض

حشائش عليها صقيع ،

شعرك ، أخضر

خضرة نجوم مبتلة .

- .. وأنت سوف تقولين لى

وأنت تهربين : غداً !

سوف يرفع الديك

صياحه النارى ،

والفجر كاملاً ،

يغنى بين البذور ،

سوف يشعل ناره

فى الأغصان العبقة ...

- اليوم ! سوف أقول لك

وأنا ألمس روحك - .

فى الشمس الوليدة ،

دموعك الذهبية،

والعيون العميقة

فى وجهك الساحر،

تحول، وهى ملتهبة، دون

نظراتى السوداء.

- .... وأنت سوف تقولين لى

هاربة : غداً !

هى قصيدة يلاحظ فيها اللاواقعية فى الصباح الفضى، أو اللهب الذى ينسب إلى الديك ويتراسل هذا مع اللون الأبيض أو الفاتح للصباح فى تلك اللحظة، وبالتحديد، التى تتحدث عنها القصيدة. وهنا نجد أن عملية انتقال الصفات (اللون الأبيض وبعده اللون الأحمر للصباح حيث ينقلان إلى صباح الديك) والغاية هى التراسل الناجم بين الديك والصباح.

- سبب التراسل

ماهو ياترى أصل هذه الصورة البلاغية البدهية والكثيرة الشيوع فى الشعر المعاصر (حيث نجد لها سوابق فى الشعر الرومانسى لا إنها ذات مفهوم مختلف) ؟ أعتقد أن السبب واضح وهو الإغراق فى الذاتية **intrasubjetivismo** الذى عليه العصر. ولما كان المهم فى الأشياء هو ما تحدثه فينا من انطباعات، ولما كانت هذه الأخيرة قائمة فى الأنا، وفى كل ماهو قائم فى العالم لهذا تلمس بالتحديد كل ما هو مهم وحاسم فإنها سوف تستكن فى البعد الذاتى للشاعر وسوف تشكل جزءا من هذه

الذاتية وسوف تكون الإغراق فى الذاتية intrasubjetivismo فالغصن والعصفور وجدول المياه والحديقة ونور السماء والحقول تصبح كلها حقيقية مع الشاعر نفسه، ذلك أن كل شىء يمكن أن يُفهم فقط من مجموعة من الأحاسيس أو الانفعالات: فما تحمله هذه الجوانب الواقعية من بعد موضوعى، بالإضافة إلى الأنا، يتبدى كأمر لا اعتبار له وملغى؛ وليس الأمر هو أننا نرفض وجوده بطبيعة الحال. إن خوان رامون خيمنث هو أبرز الشعراء الذين تحدثوا عن هذا المعنى بوضوح، وهو المعنى الذى كثيراً ما يظهر بشكل ضمنى عند الكثير من الشعراء إن لم نقل عند كافة شعراء تلك الفترة. ها نحن الآن نفهم أن خوان رامون خيمنث يمكن أن يقول

لست أنتِ أيتها المياه العذبة

الذهبية التى تجرى

من السرخس، إنها روحى

لست أنت، أيتها الأجنحة الطازجة

الحرة التى تنفردين

على قزح الأخضر، إنها روحى

لست أنت أيتها الأغصان

الحمراء التى تتحرك

فى الرياح البطيئة، إنها روحى

لست أنت أيتها الأصوات الواضحة

العالية التى تنفذ عبر

الشمس، إنها روحى.

[من كتاب: الفصل الكامل]

وفى هذا المعنى المحدد نجد أن النتائج المترتبة على الإغراق فى الذاتية سوف تكون فى توحّد العالم والأنا

كل دقيقة من هذا الذهب

أليست نبضًا خالدًا

لقلبى الوضّاء

فى الخلود كله ؟

[قصيدة رقم ٢٩٩ من: المختارات الشعرية الثانية]

كيف تتأرجح فى الأكواب الذهبية

على وقع الرياح المسالمة، روحى

تقول لى إننى حرّ وإننى كل شىء !

[قصيدة رقم ٥٢١ : المصدر نفسه]

أنت مجهولة

أنت لا نهائية

مثل العالم وأنا

[قصيدة : صيف]

ألاّ يغزونى شىء من الخارج

أن أسمع نفسى من الداخل

أنا رب

صدرى

(أنا كل شيء : الغروب والفجر،

حب، صداقة، حياة وحلم

أنا وحدى

كون)

ادخلوا، لاتفكروا فى حياتى،

اتركونى مستغرقًا وأملسًا

أنا واحد،

فى مركزى

إذا ما كان الإغراق فى الذاتية هو كل شيء فليس هناك ما هو أسهل من ترجمة تلك الشمولية على أنها ألوهية: إن وحدة الوجود هى دائمًا " مراد " الإغراق فى الذاتية فى أقصى درجاتها، خوان رامون:

أنا وحدى الرّب

[خلود ٩٧]

غير أن هذا التوحّد أحيانًا لايظهر بشكل صريح بل يتبدى فقط فى شكل ضمنى أو جزئى بمعنى أنه مجرد " التراسل " والأمر أن التراسل هو، فى واقع الأمر، التطابق الجزئى لواقعين اثنين، وهذا التطابق الجزئى ينوه بالوحدة الكاملة، أو هو علامة عليها، حيث يعضّدها ويبرر وجودها. ولنقل ذلك بشكل استعارى ، وهو أن التراسل هو مثل الجزء المرئى من " جبل الثلج " الذى يخفى تحته منطقة لايُدرك كُنْهها؛ وهنا ليس من المستغرب أن يكون خوان رامون خيمنث هو الشاعر الذى أفاد كثيراً من التراسل، ولدينا هنا أمثلة على ذلك، وهى تختلف عن الأمثلة السابقة (باستثناء مثال " الديك ") فى أنها تفصح عن منطقة توافق بين المصطلحين المرتبطين

ببعضهما البعض ويمكن القول إذن أننا نتحدث عن تراسل " ضمنى " (أو تنويهى) وعن " تراسل صريح " مثل الأمثلة التالية:

بين الزنابق البيضاء

والزنابق الأقحوانية

تروّح روحى

عن ألمها المعتم ،

مثل الزنبقة البيضاء

أو الزنبقة النفسجية

المساء يموت

فى مثاليات ،

بنفسجية وبيضاء

مثلما هو الحال للزنبقة

[قصيدة رقم ٥ ـ المختارات الثانية]

أثناء الليل ، الذهب

فضة .

فضة خرساء الصمت

الذهبى لروحى .

[قصيدة رقم ٢٨٧ ـ المصدر نفسه]

ذهب جديد

هو الفجر،

ذهب عتيق

هو الغروب

سهام

تلاقت

في صدرى

اللاهث

القديم والجديد

[قصيدة رقم ١١٩ ـ المصد نفسه]

لابد أن تكون المحصلة على المستوى التعبيرى التوازى (الذى لا يعدو مجرد كونه تراسلا بين الجمال والعبارات: فإذا ما تراسلت الأشياء فمن الطبيعى أن تتراسل كذلك الكلمات التى تعينها) من الواضح إذن أن التوازى هو واحد من الظواهر التى تلفت النظر عند قراءة شعر خوان رامون خيمنث ابن قرية موجير **Moguer**

ليمون بنفسجي وأخضر

كان الغروب، يا أمي.

ليمون بنفسجي وأخضر

كان قلبى

[قصيدة رقم ٢٣٧ ـ المصدر نفسه]

لست أدرى ما إذا كان البحر اليوم

- مزيّنة زرقته بالعديد من

الفقاقيع -

قلبى، إذ ما كان قلبى اليوم

- مزينة بذرته بالعديد

من الفقاقيع -

هو الحب

يدخلون، يخرجون

الواحد من الآخر، كاملين ولانهائيين

مثل اثنين كلهما متوحدين.

أحيانا يُغرق البحر قلبى

حتى بلوغ السماء،

[قصيدة رقم ٤٠١ - المصدر نفسه]

إذن نجد أن الإغراق فى الذاتية يفسّر التراسل بين العالم والأنا، وبين الداخل والخارج، وهى العناصر التى نراها كثيراً فى شعر خوان رامون خيمنث. لكن نتساءل: عندما يكون هناك شيئان من العالم الخارجى يُعْلمانا بتراسلها مثلما هو الحال فى شجر الصنوبر والحمامات فى قصيدة لوركا التى سبق أن أشرنا إليها فى هذا الفصل (أشجار الصنوبر الطويلة / أربعة حمامات تطير فى الهواء / ...) فما هو الموقف ؟ لأول وهلة لا يبدو أننا يمكن أن ننسب الأمر إلى الإغراق فى الذاتية وهذا الأمر هو التوحّد الجزئى الذى نراه بين الحمامات وشجر الصنوبر. غير أنه يجب أن ندرك أن " الإغراق فى الذاتية " الحاد، خلال ذلك العصر، جعل كل الأشياء انطباعات،

كما أنها جميعها تتلاقى فى الأنا. إنها كلها تعبيرات عن إغراق فى الذاتية. وبالتالى فهى كلها متساوية ومتماثلة: شيئان يماثلان الثالث وكلها فيما بينها، ويظهر هذا المثال فى تلك البنية البلاغية التى هى التراسل فى نظرنا.

الهوامش

(١) وفى هذه الحالة نجد أن المرموز هو "متع الحياة" أما المعبر عنه الرمزى فهو " الشخص الذى يستمتع بالحياة ".

(٢) المرموز متاعب " الحياة " والمعبر عنه الرمزى " شخص يعانى فى الحياة ".

(٣) نجد هذا النوع من الرموز عند سان خوان دى لاكروث ، انظر كتابى: نظرية التعبير الشعرى – الجزء الثانى (مدريد ١٩٧٠) صـ٢٩٤–٢٩٨ .

نجد أيضاً بعض الأمثلة عند فيكتور هوجو (انظر المصدر المشار إليه فى الهامش رقم١٧ – الفصل الخامس من هذا الكتاب) .

(٤) يرجى الاطلاع على قائمة المراجع فى نهاية هذا الكتاب .

(٥) هنا نجد أن المرموز الحقيقى هو ببساطة "السعادة والجمال" فالصفة الواقعية (B) أو المعبر عنه الرمزى ـ الذى يؤدى إلى هذا المرموز ـ هو عبارة عما قلته فى المتن. وبالتالى يمكن التعبير عن سلسلتى الخطوات X على النحو التالى

زهور تتفتح لنا تحت سماوات أكثر جمالاً [= سعادة تتبدى فى لحظة الحب فيها فى عنفوانه = سعادة وجمال =] الانفعال فى الوعى بالسعادة والجمال.

أناس يحبون بعضهم [= متعة الحب المفحم بالسعادة = سعادة وجمال =] الانفعال فى الوعى بالسعادة والجمال.

(٦) تولى عدد من النقاد دراسة ظاهرة التوالد (انظر الهامش رقم ١٦ ـ الفصل الأول من هذا الكتاب).

(٧) السريالية الشعرية والترميز.

(٨) انظر داماسو ألونسو " شعر سان خوان دى لاكروث" ـ المجلس الأعلى للأبحاث العلمية – معهد أنطونيو بنديجا ـ مدريد ١٩٤٢م صـ ٢١٥ – ٢١٧

(٩) انظر: جان باروزى "سان خوان دى لاكروث وإشكالية التجربة الصوفية" الطبعة الأولى باريس ـ ١٩٢٤م ـ الطبعة الثانية ١٩٣١م صـ ٢٢٣

(١٠) يلاحظ أن أغلب النقاد لم يتولوا تعريف الرمز من خلال استمراريته انظر على سبيل المثال الأعمال التالية التى تسير على نهج مغاير عند وضعها تعريفا للرمز: ب.جودت dan les astes plas- tiques Sujet et Symbole" " فى "علامة ورمز" صـ ١٢٥، ١٢٨ - انظر جان يانست لاندريوت: "الرمزية" الطبعة الثالثة عام ١٩٧٠ صـ, ٢٢٧ غ.م.أجيدى:" أنطونيو ماتشادو شاعر رمزى" - مدريد - دار نشر تاورز - ١٩٧٣ صـ ٤٠، ٨٦، ٩٢ ...إلخ - شارل موريس "ملاحظات" فى "شعر ونثر" الجزء السابع - سبتمبر نوفمبر ١٩٠٦م صـ ٨١ .... إلخ.

(١١) هذه الظاهرة، التى هى عبارة عن وجود بعض العناصر الأسطورية التى تسهم فى أن تكون أساسا لرمز، إنما هى شائعة نسبيًا. انظر كتابى " شعر بيثنتى ألكسندرى" مدريد ١٩٦٨م جريدوس صـ ٢١٥ - ٢١٧

(١٢) انظر داماسو الونسو وكارلوس بوسونيو " تأملات ستة فى التعبير الأدبى الأسبانى" طبعة جريدوس - ١٩٦٣م صـ ٤٩ - , ٥٤

(١٣) انظر بعض صفحات الفصل الثانى من هذا الكتاب

(١٤) انظر بعض صفحات الفصل العاشر من هذا الكتاب.

(١٥) حاولت فى كتابى "السريالية الشعرية والترميز" شرح السبب الكامن وراء هذا التسلسل.

(١٦) هناك بعض النقاد الذين رأوا وجود شبه بين هذه الرموز غير المتجانسة وبين ما أشرت إليه بشأن المعانى الإضافية (غ.م.مارتنث. العمل المشار إليه سابقًا صـ ١٧٢ وصـ ٤٥٠). انظر أيضًا الفصل التاسع فى هذا الكتاب، حيث نتعرف هناك على الفرق الجوهرى بين كلا المفهومين.

(١٧) إذن نجد أن الخطوات X هى

شفق (بمعنى أنه نوعية معينة من الضوء) [= ليل = لا أرى = مساحة الحياة عندى أقل = أنا معرض لخطر الموت = موت =] الانفعال فى الوعى بالموت.

(١٨) انظر كتابى "نظرية التعبير الشعرى - مدريد طبعة جريدوس ١٩٧٠م الجزء الأول صـ ٢٠٩- ٢١٨

(١٩) الخطوات X الخاصة بالقارئ

مياه ميتة (بمعنى مياه راكدة) [= ميتة بمعنى ميتة (الحياة) =] الانفعال فى الوعى "بالموت" بمعنى أن الحياة ميتة.

(٢٠) يلاحظ أن الحروف المتحركة المشددة، ويزداد هذا قوة إذا ما توافق النبّر مع النبر الأساسى فى البيت، أو فيما إذا كانت الحروف المتحركة قد امتدت إلى حروف ساكنة تحيط بمقطع صوتى. انظر داماسو ألونسو "الشعر الأسبانى" مدريد - طبعة جريدوس - ١٩٥٠م صـ ٣٤٧ وما يليها.

(٢١) أقصد بما أقول أبيات قصيدة من الرومانث بعنوان "السيد ألبارودى لونا" ففيها يتولى المؤلف وصف الملك السيد/ خوان الثانى وقد ملأه تأنيب الضمير والألم وذلك لأنه لم يتمكن من إنقاذ ممثله الشهير:

حملت الملكة سوليس

وفتح الملك الشرفة

يريد الاستمتاع بنسيم الليل

أما العرش والصولجان والتاج

فهم يصبون اللعنات بأصوات خرساء

وعيون ملأتها الدموع

تسمّرت فى القمر فى المحاق.

فرغم أن الشاعر دوق ريباس ظن من الضرورى الاعتماد بشكل غير مباشر على اللعب بالألفاظ (السيد ألبارو دى لونا وقد نزل قدره - القمر فى المحاق) وذلك لإعطائنا نموذجًا للرمز غير المتجانس، إلا أنه البيت الأخير يأتى لنا بمثال من ذلك الصنف والسبب هو أنه يحدث فينا تأثيرًا انفعاليًا محضًا يوضح ملامح هذا النوع من الصور البلاغية، والأمر هو على هذا النحو رغم أن القارىء يدرك على الفور ما عليه الوضع من تلاعب بالألفاظ. نحن إذن أمام قصيدة جاءت فى مرحلة انتقالية حيث خطت خطوة نحو المعاصرة دون أن تجرؤ على أن تتخلى بالكامل على ذلك الموروث المنطقى الذى عهدناه فى الصور الشعرية التقليدية.

(٢٢) انظر بداية هذه الأغنية التى ترجع إلى القرن الخامس عشر:

كانت تنظر إلى البحر

صاحبة الزيجة السيئة

كانت تنظر إلى البحر

وكيف أنه عريض وعميق.

ولا شك أن لفظة "بحر" وعبارة "عريض وعميق" ترمز إلى عمق الألم الذى عليه بطلة القصيدة.

(٢٣) انظر (على سبيل المثال) القصيدة رقم ٧٨ بعنوان Spleen حيث يلاحظ أن الرمز غير متجانس المسلسل يختلط بالإيحاءات؛ أو انظر أيضًا قصيدة أخرى بعنوان (Chant d' Automne (رقم ٥٦).

(٢٤) ها هو مقطع من قصيدة لفيكتور هوجو:

Áterre, un pâtre, aimé de muses,

qui n'a que la peau sur les os,

regarde des choses conlond ciel, plein d'oiseawx.

[les chansons des rues et des bois, op. cit; pag. 135}]

(٢٥) فأن يظهر فينوس وأن تستيقظ أم الصخر أو أن يسمع نقيق الضفادع فما ذلك ألا ظواهر تنوه بالليل والصمت وهى معانى أضافية تحمل فى طياتها فى نهاية المطاف رمز الموت. وهنا نجد أن المعنى الأضافى يتولى بخدمة اللاعقلانية مثلما سأشير إلى ذلك فى مثال سوف أذكره فى نهاية الفصل التاسع.

(٢٦) لقد أشار الشاعر خطيًا إلى وجود ترميز وذلك من خلال كتابة لفظة ليل Nuit وكأنها اسم علم؛ وليلاحظ القارئ أن هذا التوجه - أى كتابة الحرف الأول لبعض الكلمات بالبنط الكبير - هو الشائع فى الرمز.

(٢٧) أقصد هنا "ليلة فى مدريد عام ١٥٧٨م" حيث تتحدث القصيدة عن القتل الذى ينفذه أنطونيو بيوث فى شخص إسكوبيدو. فبينما يقوم بيريث بتنفيذ عملية الأغتيال نجد فيليبى قلقًا وهو فى صالون تابع للأميرة Ebol .

(٢٨) لنقل إن كافة عناصر الترميز Simbolizadores تصبح غير مُصَدَّقة من حيث أنها وقائع فى الوعى (إذا ما كانت من الصنف الثانى من صنوف اللاعقلانية)، غير أنها يمكن تصديقها كما هى فى المرحلة السابقة على الوعى، ولذلك نشعر فى الوعى بالانفعال بهذه الواقعية التى تحتفظ بها بشكل سرّى، المرحلة السابقة على الوعى.

الفصل السابع

الموضوعات والعوالم الشعرية الرمزية

طغيان الانفعال على الموضوع:

يلاحظ فى الشعر خلال القرن العشرين أن الرموز اكتسبت أهمية كبيرة لدرجة تجاوزت معها - بشكل ما - كونها واحدة من " *الصور البلاغية* " ، وحتى نتمكن من مناقشة هذا البعد فنحن فى حاجة لأن ندع جانبًا - وبشكل مؤقت - تحليل الرمز وعلينا أن ندلف إلى ملمح آخر من ملامح الشعر المعاصر ، الذى هو أيضًا ثمرة الذاتية الحادة المهيمنة : إننى هنا أتحدث عن إعطاء الأولوية للانفعال على حساب الموضوع ، ولما كان العالم لا يهم إلا من خلال الانطباعات التى يحدثها فىّ " (ذاتية) فإن الموضوع ، الذى انتقل إلى دائرة الموضوعية غير المهمة (١) ، سوف يتأثر باللأهمية التى يحظى بها ، بينما نجد الانفعال وقد استأثر باهتمام الشاعر وأفاد من هذه " الأولوية " إذن نجد أن الموضوع لا يقوم بدور الممثل الرئيسى فى عملية الإبداع ، أى أن وظيفته أصبحت ثانوية ، فهو يقوم بدور الوسيلة أو حامل الانفعالات التى تقوم بدور البطولة فى العمل رغم أن ذلك يتم بشكل غير ملحوظ بدرجة معقولة . الانفعالات إذن هى (من المنظور العقلانى المحض) نوع مما يمكن أن يطلق عليه " صاحب السمو الرمادى " حيث تتولى تنظيم وإعداد الخيوط العقلانية ، أو المتعلقة بالمضمون ، للأعمال الشعرية ، ولمزيد من تضخم الأمور يمكننا القول أن الموضوع ليس هو البعد الذى يبحث الآن عن الانفعال المناسب مثلما كان يحدث فى السابق ، بل هو العكس إذ نجد أن الانفعال هو الذى ينطلق إلى الشارع بحثًا عن الموضوع المناسب ، أى أن

الأمر - بدرجة ما - هو عبارة عن تحول كامل فى العملية الفنية ، حيث يتم الانتقال من موضوعية نسبية وعقلانية إلى ذاتية نسبية لا عقلانية ، وهذا ما يحدث - بصفة عامة - للثقافة ابتداء من السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر . إلا أن " إذلال " الموضوع (والمحتوى حيث هما نفس الشيء فى حقيقة الأمر) ومحاباة الانفعالات التى شهدناها عند ماتشادو[٢] أديا إلى زيادة التكثيف الشعرى عنده ، الأمر الذى يدل على أن الظاهرة التى نتحدث عنها إنما تنسب إلى دائرة البنية الخاصة بالعالم الشعرى خلال الفترة المعاصرة ، وهنا نقول إن الأمر لا يقتصر على جيل بعينه . كما أننى لا أتحدث فقط عن الشعر ، إذ فى زماننا هذا يمكن لرسام أن يرسم صورة لأحد الناس ، وعند التصوير لا " يخون " فقط لكنه لا يعنى بالصورة حيث يزيل وجودها تماما على اللوحة ويحل محلها صورة واقع آخر يثير فى نفسى انفعالاً مشابها ، ذلك أن المهم هو التأثير الذى تحدثه فينا الأشياء وليست هى فى حد ذاتها ، أى ليس " الموضوع " كما هو . وربما أمكن تصوير بدرو على يد أحد المصورين وجاءت اللوحة عبارة عن بقعتين حمراوين إلى جوار دائرة سوداء ، وليس الأمر أن الرسام يرى النموذج الذى يرسمه على هذا النحو - مثلما اعتاد السذج قوله - بل لأن بدرو وهذه الألوان والأشكال تتوافق من الناحية الانفعالية وهذا هو ما يتم البحث عنه فى حقيقة الأمر . لقد تمكن لوركا بهذه الطريقة من " إعداد لوحة " لفيرلين دون أن يذكر اسمه

الأغنية

التى لن أغنيها أبدا

نامت على شفتى

الأغنية

التى لن أغنيها أبدا

على نباتات صريمة الجدى madreselvas

كانت هناك يراع

والقمر كان ينقر

بشعاع فى المياه

عندئذ حلمت

بالأغنية

التى ثن أغنيها أبداً

أغنية مليئة بالشفاه

وبجريات بعيدة

أغنية مليئة بساعات

ضائعة فى الظل

أغنية نجمة حية

على يوم أبدى

[لوحات ثلاث مع ظلال : فيرلين]

لقد اختفى الشاعر الفرنسى من القصيدة وحل محله مشهد يضم اليراعات والقمر حيث يولدان عندنا نفس الانطباع بالغموض والتنويه الرقيق الذى نشعر به أمام أبيات فيرين .

طريقة جديدة فى التركيب

يؤدى كل ما سبق إلى طريقة جديدة فى " التركيب " وإلى طريقة جديدة فى " تصحيح" المقطوعات الشعرية، أى أننا نتحدث عن التركيب بدلاً من اتخاذ الموضوع

كنقطـة بدايـة تنطلـق من الانفعـال، ونقطة الانطلاق هـنا هـى "الخلو" من أى مـوضـوع أو المضمون . ولما كان التعبير عن الانفعالات يتطلب استخدام الكلمات ، التى تتضمن من حيث المبدأ مفاهيم تكون جوانب مضمون بالتقائها مع بعضها البعض ، وهنا نجد أن المحصلة هى، من الناحية الظاهرية ، نفس الشىء (مثلما هو الحال فى الشعر السابق على الشعر المعاصر أو اللاحق عليه) فيما لو كانت نقطة البداية هى العكس وهنا ربما نجد أنفسنا أمام " موضوع " تتولد عنه انفعالات . غير أنه علينا أن نلاحظ وجود اختلاف جوهرى بين كلتا الطريقتين فى التركيب ، ففى الأولى نجد أن المفاهيم والموضوع قد تكتسب من الناحية الكمية تواجداً وبروزًا واضحًا إلا أنها تظهر بشكل ما وكأنها " منتج ثانوى مقارنة لها بالبعد الأكثر جوهرية وأسبقية وهو التعبير عن الانفعالات ، والسبب هو أن هذا الموضوع وتلك المفاهيم هى ، بشكل ما ، "عفوية" وليست مقصودة فى ذاتها ويصل الأمر إلى اعتبارها غير مهمة لدرجة أنها كان يمكن أن تكون أخرى إذا لم يهم الشاعر ذلك ، إذن فإن الأمر الحاسم لا يتمثل فى وجود المفاهيم (المضامين) أو المواضيع التى تتبدى ملامحها أو حتى درجة تواجدها (الكبيرة أحيانًا) حيث تظهر تلك الوقائع فى لحظة زمنية معينة . الأمر الحاسم هو ما يمكن أن نطلق عليه " البروتكول " على مائدة الوليمة ، وكذلك الموقع سابقًا أو لاحقًا فى سلم الأولويات ، لا يستوى أن نقوم بسرد شىء لاثارة إنفعالاتنا، مع انفعالنا من أجل سرد شىء . رغم أن كلا الحالين قد يضمان " انفعالات " و"حكاية " – مضمون ـ بنفس الكمية . والكم فى هذا الافتراض سوف يكون نفس الشىء إلا أن الأمر يختلف بالنسبة " للكيف " ؛ حتى لو وصلنا إلى الافتراض النظرى القائل بالتساوى والتعادل فإن الكيف خلال الفترة المعاصرة يكون من نصيب الانفعال الذاتى (وهذا أمر لا يفوت على انتباه القارئ الجيد) ويتمثل ذلك فى التقليل من الدرجة التى عليها الموضوع والمضمون، إذ هما – رغم كثرتهما العددية أحيانًا – واقع من الدرجة الثانية، طبيعته الجوهرية قابلة للتبديل وخلفهما يستمكن ماله أولوية وسلطوية : إنه الانفعال . وبمرور الزمن فإن نزول الموضوع والمضمون عن عرشهما سوف يصل إلى أقصى مدى له فى المدرسة السريالية .

طريقة جديدة للتصحيح

إن قيام المبدع بتصحيح قصيدة له فى الفترة الزمنية التى نتحدث عنها يحدث تأثيراً عليه أو يمكن أن يتأثر بمنهج مشابه (ذى أصول ذاتية بالطبع) بذلك المتعلق بمنهج التركيب الذى انتهينا للتو من الحديث عنه ؛ وكان الشاعر، خلال الفترة السابقة على المعاصرة ، عندما يقوم بتصحيح واحدة من إبداعاته ، يحاول احترام المضمون أو المضامين القائمة سلفًا ، وكان ذلك فى المقام الأول ، أو أن يقوم بالاقتراب بطريقة شديدة الحساسية والرشاقة من الجوهر الرئيسى للمضمون الذى أستطاعت القصيدة أن تولده فى نفس الشاعر. وعندما نتحدث عن " التصحيح " فى الزمن المعاصر نجد أنها لما كانت تدخل ضمن سلم مختلف من الأولويات الجمالية ، تتصرف بطريقة معاكسة ، بمعنى أنها لا تضع المفاهيم فى المقام الأول بل الانفعالات ؛ فعندما يقوم شاعر من هؤلاء بتعديل قصيدة له يمكنه - دون أى تأنيب للضمير - كتابة صفة " أبيض " بينما كان النص الأصلى يتضمن " أسود " وأن يضع أداة النفى " لا " بدلاً من " نعم " وهكذا طبقًا لما يتلاءم مع الانفعال الذى هو المكون المهم والحاسم . وكان خوان رأمون خيمنث قد كتب فى بداية الأمر فى قصيدته " مرثيات " الأساسيات التالية: " يا أصدقائى إن ما أبكيه هو حديقتى التى بلا زهور / وهذا الشتاء الذى لا يحمل شيئًا من الوهم المفقود " وهو يصحح القصيدة على النحو التالى : يا صديقى إن ما أبكيه هو حديقتى المليئة بالزهور/ وهذا هو ما يوجد لا يحمل شيئًا من الوهم المفقود .

بمعنى أن الشاعر سيبكى ـ فى هذا التصحيح ـ بسبب مناقض لذلك الذى قاله فى أول محاولة لكتابة القصيدة . نرى إذن أن " اللامنطقية " التى تقودنا إلى اللاعقلانية بالمعنى الصحيح يمكن أن توجد حتى فى تلك القصائد التى تضم الكثير من " المفاهيم " مثلما ألمحت بذلك سابقًا ، ذلك أن هذه المفاهيم قد تم تجريدها على نحو سرى من الرتبة التى امتلكتها فى الأصل . وربما تبدو جوهرية لكنها ليست كذلك

البتة وهذا يلاحظ ، وخاصة فى ما يتعلق بالمعاملة التى تلقاها من المؤلف عندما تأتى لحظة التخلص منها وتعديلها .

الموضوعات المعاصرة بوصفها رموزًا

بعد أن قمنا بعرض التأملات السابقة علينا أن نعود إلى مهمتنا الخاصة بتحليل الرمز حيث بقيت أمامنا أمورًا ربما غير ذات أهميته . لنبدأ حديثنا بتذكر شىء سبق قوله ، وهو أن تزايد اللاعقلانية على مدار القرن العشرين لم تتمثل فقط فى الاستخدام المتزايد للرموز والصور الإيحائية والإيحاء وأنها تمثل أيضًا فى خروج الرمز المتجانس من الإطار المرسوم له وهو أنه صورة بلاغية بالمعنى الضيق ، كما أن استخدامه سرعان ما أخذ يغزو مساحات أكثر اتساعًا ودلالة . وبالنسبة للشعر المعاصر فإن الموضوع نفسه وكذا " المضامين " غالبًا يمكن أن تتحول إلى رمزية وتصبح رموزًا بالمعنى الدقيق للكلمة ، فهى بهذا التكرار تحتل المرتبة " الثانية " مقارنة لها بالانفعال ، وإذا ما انطلق الشاعر – كما قلنا – من الانفعال الذاتى الذى عندما يتم التعبير عنه نحصل بعد ذلك – كمادة ثانوية – على الموضوع والمفاهيم ، فمن البديهى أنه لما كانت هذه الأخيرة ـ بدرجة ما ـ غاية من غايات معالجة الشاعر فإنها تتحول إلى وسيلة لنقل المشاعر لنا . وهو شىء قابل للتبديل ـ فى نهاية المطاف ـ بموضوع آخر أو أية مفاهيم أخرى يمكن أن تقوم بمهمة مماثلة على نفس الدرجة المثلى . لكن إذا ما كان الموضوع ومجموعة المضامين تفتقر فى حد ذاتها لقيمة ، بمعنى أنها مجرد أداة للتعبير عن ذلك الشىء الشديد الاختلاف عنها الذى هو الانفعال ، الذى يتضمن مفاهيم " أخرى " أى مفاهيم ضمنية (وهى غير تلك الصريحة الخاصة بالموضوعات) ، على أساس أن كل انفعال هو كما قلنا مرارًا وتكرارًا نوع من التأويل (رغم أنه غير عقلانى) للعالم ، أو بمقولة أخرى يتضمن بشكل غير ظاهر المعادل الوظيفى لمضمون أو مجموعة من المضامين C، نقول فإن الأمر الذى لا شك فيه هو أن الموضوع والمفاهيم الصريحة هى فى هذه الحالة رموز لتلك

المفاهيم الضمنية حيث إنها ـ أى المفاهيم الصريحة ـ تتوافق مع التعريف الخاص بالرموز والذى سبق أن قدّمناه فى الفصول السابقة من هذا الكتاب (اللاعقلانية...إلخ). وحقيقة الأمر أننا لا نعى هذه المفاهيم الأخرى " الضمنية " عند لحظة القراءة ، وهذا ما يحدث فى المرموز Sensustricto حيث يمكننا العثور عليها من خلال عملية تحليل تخرج عن الإطار الجمالى.

العوالم الشعرية المعاصرة بوصفها رموزًا متجانسة

لا تقتصر الرمزية فقط – فى الشعر المعاصر – على إمكانية ظهور موضوع قصيدة بهذا الشكل ، وإنها يمكن أن يدخل العالم الشعرى، فى إطار الرمزية المتجانسة ، وهو عالم شعرى يمكن أن يشمل كتابًا واحدًا أو عدة كتب رغم أن هذه الإمكانية الأخيرة يمكن أن تكون شديدة الندرة مقارنة لها بالأولى – أى كتاب واحد – نظرًا للصعوبة التى تكتنفها . حاولت فى كتابى " شعر بيثنتى ألكسندرى " توضيح هذه الخاصية الأصيلة والمدهشة على أنها واحدة من سمات المرحلة الأولى للشاعر المذكور أى خلال الفترة بين ديوانيه " ميدان " Ambito وميلاد أخير Nacimiento ultimo . وهنا أدعو القارئ ليطلع على تلك الصفحات[٣] حيث لا يمكن لى فى هذا السياق الذى نحن فيه معالجة العالم الشعرى لبيثنتى ألكسندرى بالدقة والإسهاب المطلوبين للتدليل على ذلك البعد الرمزى المتجانس للعالم الشعرى؛ غير أن العالم الشعرى خلال المرحلة الأولى لإنتاج ألكسندرى يتضمن هذا البعد الرمزى المتجانس وهذا ما يحدثنا به إنتاجه الذى وصل إلى قمة نضجه الفنى والانفعالى الذى يتعارض – من المنظور المنطقى لتحليل الواقع – مع الطريقة المشتركة التى نحن عليها فى النظر إلى العالم. وعلى هذا نجد المعاملة التفضيلية التى تخطى بها البساطة مقارنة ومفضلة لها، فى هذه الأشعار ، على ما يحظى عادة بالكثير من تقديرنا ، إنها فكرة وحدة العالم ، وأبعد من هذا تلك الفكرة التى يمكن أن يكون فيها الحب داخل تلك الوحدة ، وهى جوهر كل الكائنات بما فى ذلك الجمادات ، وبالتالى رفض الفردية ، واعتناق فكرة أن

الحب يبدو كتدمير ، وليس التدمير هنا بالمعنى الشائع الذى يجعلنا نعاني، بل بمعنى أكثر جوهرية وعمقًا وهو، على سبيل إلخصوص ، ذلك المفهوم الأكثر تنوعا وجرأة الذى يختتم به ألكسندرى المرحلة الأولى من شعره التي يحاول من خلالها تفسير الواقع : الموت كحياة وحب ، مثل الحب النهائى والمطلق ، رغم أن الموت بالنسبة له يتمثل فى ذوبان الفرد فى المادة الكونية ..إلخ . وحتى يتمكن المرء من الاستمتاع بعمل فنى فلسنا بحاجة إلى أن نؤمن بما يؤمن به الشاعر [٤] ويكفى أن يكون هذا الذى يؤمن به الشاعر (والذى ربما يتعارض مع اقتناعاتنا) يمكن أن يتحقق فى إنسان من لحم ودم ؛ وبمقولة أخرى فإن الفكر فى الشعر لا يستلزم أن يكون متوافقًا مع الواقع الموضوعى ، لكنه من الضرورى ألا يجبرنا هذا الفكر (الذى يقف على قدميه من الناحية الذاتية) على النظر إلى من يقوله على أنه ليس إنسانًا ، فعلى سبيل المثال ، رغم أننى قد أؤمن بوجود الرّب ، فليس هناك أى معوّق من استمتاعى بقصيدة فيها شك (اللهم إلا إذا كانت غير جيدة) ذلك أن العالم توجد فيه أشياء قد تدفع البعض إلى الشك ، كما أن بعض الناس الذين ليس لديهم وعى بالعجز البشرى قد ينكرون وجود الله .

وإذا قلنا مثلما قال ألكسندرى إن الموت ـ هذا الذى نسميه الموت الأبدى ما هو إلا خلود و حياة (بالنسبة للميت) أو إذا قلنا إن الدمار هو الحب ـ وليس ذلك عن تشاؤم – على نحو ما قال ألكسندرى :"إننا نحبهم بمخالبنا ونحن نعتصر موتهم " وقوله أيضًا :" على حين تهيم السكاكين بالقلوب " ألا يعنى هذا أن نذهب إلى ما هو أبعد من هذا الها مش الموسع الذى اعتمد عليه الشاعر فيما يتعلق بمصداقية كلماته ؟ وهل هناك شيء فى الدنيا – مثلما ما هو موجود فى حالة الشك المشار إليها سابقًا – يسمح لمؤلف لديه ألمعية فى أن يؤمن فعلاً بهذه المفاهيم المذكورة وبالمفاهيم الأخرى التى قمنا بتعدادها قبل ذلك ؟

ها نحن أمام واحدة من أكبر مشاكل الشعر وخاصة فى بعض مراحل الشعر المعاصر ، وهنا يجب أن نطرحها للنقاش عندما نرى أن كلاً من الشاعر والجمهور يطالبان بالمزيد من الأصالة التى عليها الإبداعات الفنية.

ومـع ذلك فإن حـل هذه القـضـايا لهـو أمـر سـهـل، إذا لـم أكـن مـخطئـًا ، فـإذا ما انطلقنا من أن القصيدة تثير الانفعال وأن أفكارها لا يمكن أن تكون "مصدقة " بالكامل من قبل أى شخص عادى، فمن البديهى أن هذا يمكن أن يكون ، ذلك أن هذه الأفكار (رغم أنها قد تتبدى ظاهرياً مناقضة) لا تطرح علينا ، فى واقع الأمر حتى نؤمن بها ، وإنما هى بمثابة وسائل تستخدم لتنقل لنا ، عبر الطريق اللاعقلانى والمستتر – أى عبر الانفعال الرمزى C انفعالات أخرى ($B_1,B_2,B_3....B_n$) قابلة للوقوف على قدميها . ولنقل نفس الفكرة بشكل مختلف وأكثر تحديداً : تتبدّى تلك الأفكار كرموز متجانسة بالتحديد بالمعنى التقنى الذى حددناه لهذه الكلمة فى هذا الكتاب ، ومثلما يحدث للرموز فإن ما يراد قوله لنا من خلالها إنما يظهر فقط داخلنا بشكل انفعالى رغم أن هذا الأخير قد يحمل فى طيات مناخه الانفعالى العام بذرة قوية ذات بعد " مضونى "، أو أن نقول بأنه المعادل الوظيفى لمضمون أو أكثر يمكننا أن نطلع عليه من خلال التحليل ليدخل فى الوعى (وقد قلنا قبل ذلك أن هذه الخطوة الأخيرة غير ضرورية من المنظور الجمالى).

أعود فأكرر مرة أخرى بأن هذه المفاهيم أو المفاهيم السابقة عليها (Preconcep tos) قد لا نتلقاها فى لحظة القراءة ، حيث هى فى دائرتنا النفسية بدخولها ضمن الانفعالات . وهذا الانفعال الذى نشعر به يفترض وجود تلك المفاهيم أو (-preconcep tos) وإلا لما أمكن ظهوره .

يحدث أيضًا أن الموقف الخاص بإمكانية التحقق لما تضمه القصيدة (وهو ما أطلقت عليه " الصدق الشعرى " asentemiento " فى كتابى نظرية التعبير الشعرى)[٥] إنما يشير لا إلى الأفكار ـ الرمز (الرّمز المتجانس) وإنما إلى تلك المفاهيم التى أتحدث عنها (بإفادتها من الانفعالات الضمنية) أى إلى تلك التى يمكن أن نسميها ـ سيراً على المصطلحات التى نستخدمها ـ مصطلحات واقعية B أو المعبر عنه الرمزى للمرموز C، وعلى هذا فرغم أننا قد نبذل جهداً للقبول بالفكر الشعرى الخاص بألكسندرى، خلال المرحلة الأولى له ، على أنه قابل " للتحقق " فى كافة

جوانبه انطلاقًا من الحياة الفعلية لأحد من الناس ، فإن الصدق الشعرى يمكن أن يسير بشكل طبيعى ودون أية مشاكل.

نظام العلاقات إلخاصة بالعالم الشعرى

ونظام العلاقات إلخاصة بالمعانى اللاعقلانية

نجد أمامنا فى هذا المقام مشكلة أخرى مهمة ، فلو كان النسق الذى إلتزمه ألكسندرى فى المرحلة الأولى يتبدى على أنه شبكة ضخمة من العلاقات بين العناصر الرمزية من ذلك الصنف المتجانس، ولنقل لأول وهلة على الأقل، أنه يجب أن تستكن تحتها شبكة أخرى موازية من عناصر "الواقع" (لنطلق عليها هذه التسمية) تتكون من مجموعة " المعبر عنه الرمزى " B إلخاص بمختلف عناصر المرموز C حيث تتسلل فيما بينها وكأنها معادل كامل لمكونات الشبكة الأولى. ومع ذلك ليس الأمر على هذا النحو . فما يمكن أن يكون له "معنى" "فعليًا" عند ألكسندرى بهذا الشكل اللاعقلانى هو الميل للمكونات البسيطة ، أى تلك التى "تعنى" و "حدة العالم" و "الحب الجوهرى" ومعادلة الحب = موت ، و" موت = حب " .. إلخ (المعبر عنه الرمزى) ، وهى ليست مكونات مرتبطة ببعضها بالشكل الذى عليه الغطاء الرمزى الذى أشرت إليه. ويرجع هذا – بالتحديد – إلى أن رؤية ما للعالم ليست مجموعة مجازية تتطلب تراسلاً دقيقًا وتفصيليًا بين المستوى الفعلى والمستوى المستوحى بل هى عبارة عن مجموعة رمزية لا تتطلب هذا البعد كما نعرف.

إذن نجد أن النسق الشعرى لألكسندرى خلال المرحلة الأولى ينطلق فى هذا السياق على أنه رمز ضخم متجانس E يمكن أن يتطور من خلال عناصر أخرى أو رموز متجانسة أصغر $e_1,e_2,e_3....e_n$ التى تعتبر المكونات إلخاصة بهذا العالم (حب "ما هو بسيط " " وحدة العالم " " حب = دمار " " دمار = حب ...إلخ) . وتترابط هذه المكونات فيما بينها من خلال صلات منطقية ليس لها أى تبرير إلا ما قلته سابقًا

والذى يتمثل فى ذلك الذى يرى المستوى الرمزى E . كما أن " المعانى " المتوالية $b_1,b_2,b_3....b_n$ لكل واحد من العناصر المتعلقة بالعالم الشعرى $e_1,e_2,e_3....e_n$ لا يتأتى عنها على المستوى الواقع A نفس شبكة العلاقات التى تربط فى المستوى المستوحى أو العالم الشعرى E تلك العناصر $e_1,e_2,e_3....e_n$ التى نتحدث عنها . نقولها بوضوح أكثر وبمزيد من التحديد : إن الارتباط المتوالى الذى يمكن أن نحدده فى العالم الشعرى الألكسندرى، خلال المرحلة الأولى من شعره ، بين أولوية ما هو بسيط (e_1) ووحدة الوجود (e_2) والحب كتدمير (e_3) والتدمير كحب (e_4) على سبيل المثال – ليس له ما يقابله فى علاقات أخرى مماثلة . لمعانيه التى هى $b_1,b_2,b_3....b_n$ أى أننى أريد أن أقول أن b_1 (الذى هو، على سبيل المثال، معنى e_1 – أولوية ما هو بسيط) لا يرتبط بـ b_2 (لنقل إنه معنى e_2 وهو وحدة الوجود فى العالم) ولا مع b_3 (وهو معنى e_3 الذى هو الحب كتدمير) ولا مع b_4 (الذى هو معنى e_4 أى التدمير كحب) بنفس المعنى والطريقة التى تترابط بها رموزها الموازية $e_1,e_2,e_3....e_n$ والأمر باختصار هو عبارة عن تطوير "إيحائى" للمستوى E الذى يتبّدى دومًا "كمستقل" لـ A [٦].

وهذا النوع من عدم الترابط بين ما يحدث على المستوى E وما يحدث على المستوى A ليس هراءً صادرًا عن الشعراء المعاصرين ؛ إنه يبدو لنا كمحصلة لقدر كبير من التلقائية فى عملية الإبداع التى هى بدورها ثمرة الفردية القوية ، والدليل على ذلك نجده فى التوازى ـ الذى لا يفاجئنا ـ الذى نراه قائمًا فى هذه النقطة بالنسبة لما يحدث فى الحلم ، إذ يرى فرويد أن الحلم يتم من خلال إدخال "خلل "desorden بين الأفكار " الملحّة latentes (التى هى طبقًا لمصطلحاتنا " المعبر عنه الرمزى") وبين " المضمون المعلن" manifiesto الذى هو فى نظرنا " الرامز ") ' وهذا الخلل شديد الشبه بما رأيناه فى شعر ألكسندرى، وهنا نجد من المناسب أن ننقل فقرة كاملة حول " تفسير الأحلام ".

" إن العناصر التى تبدو لنا مكونات جوهرية للمعنى الظاهر إنما هى بعيدة عن أن تقوم بدور مماثل فى الأفكار المطروحة وعلى العكس من ذلك فإن ذلك العنصر

الذى يتبدّى لنا دون أى شك ، على أنه المعنى الجوهرى لتلك الأفكار يمكن ببساطة جدا ألا يظهر ممثلاً فى الحلم . وقد يوجد هذا المعنى بوصفه حالة مركزية وقد انتظمت مكوناته فى مجموعة من العناصر المختلفة عن تلك التى توجد فى الأفكار المطروحة على أنها مركزية وعلى ذلك ففيما يتعلق بالحلم الخاص بتحضير عقار من النبات نجد أن مركز المحتوى الظاهر هو العنصر النباتى بينما نجده فى الأفكار المطروحة عبارة عن التعقيدات والأزمات الناجمة عن التدخل الطبى بين مجموعة الزملاء ، وبعد تأنيبى على أننى تركت نفسى نهبًا لأهوائى بشكل يزيد عن الحد لدرجة القيام بالكثير من التضحيات لإشباعها فإن العنصر النباتى يفتقر لأى وجود فى هذه المنظومة من الأفكار المطروحة (٧).

وبعد قراءة هذه السطور التى ألفها مبدع التحليل النفسى سوف يكون من الصعوبة بمكان أن نؤنب ألكسندرى أو هؤلاء الشعراء، الذين لهم عوالم شعرية رمزية متجانسة ، على أى نوع من الاعتساف عند التعبير عن أنفسهم . إن "الطبيعة " (إذا ما كان لهذا المصطلح معنى محدد فى الحقل الفنى) التى يتبدى عليها هذا الصنف من الإبداع ، هى - على ما يبدو - كبيرة توازى نقيضها على الأقل وإذا ما ظهر بعض الشىء فليس مرد هذا غيبة " الطبيعة " بل كما قلت سابقًا ، وجود صعوبة ضمنية . وبالفعل فإن الشاعر ذا الخيال الثرى قادر على أن يبدع عالمًا واسعًا من هذا الصنف يتسم بالتماسك ؛ ونتيجة لذلك يمكننا القول بأن الرمزية المتجانسة للعالم الشعرى هى التى تميز الفترة المعاصرة ، فمن البديهى للغاية أن يكون للرمز دلالة كبيرة فى إطار هذا العالم الشعرى سواء من حيث الكثرة فى الاستخدام مع الدقة أو فى تطويره النوعى.

ومن الأمور الملفتة للانتباه أن يبرهن أحد النقاد المتخصصين فى إبداع ريلكه على أن فى شعره شيئًا مشابهًا لما سبق أن عرضنا له فى شعر ألكسندرى: أعتقد أنه إذا ما تأملنا - على الأقل - مرثيات دوينو **Duino** فإن نتائج هذا البحث سوف تكون إيجابية. وختامًا أقول بأن العوالم الشعرية رمزية وهذا ما سوف أشرحه فى

كتاب لى سوف يصدر قريبا[٨] لكنها غير متجانسة وبالتالى قابلة للتصديق . والأمر غير العادى هو أن العوالم الشعرية يمكن أن تكون رمزية متجانسة الأمر الذى يثير دهشتنا عندما نتناول بالدرس شعر بيثنتى ألكسندرى (شعر ريلكله) .

الهوامش

(١) شهدنا قبل ذلك أن الشيء نفسه يحدث بالنسبة للمضمون، ومن هنا كانت تظهر اللاعقلانية اللفظية فى الشعر المعاصر. إذن نجد أن الموضوع والمضمون هما المعادلان للموضوعية فى عقولنا.

(٢) انظر كتابى "نظرية التعبير الشعرى - مدريد ١٩٧٠م الجزء الأول صـ ٢٣٦ - ٢٣٧

(٣) انظر كتابى "شعر بيثنتى ألكسندرى" مدريد - طبعة جريدوس ١٩٦٨م ص٤٤ - ١٤٣

(٤) انظر كتابى "نظرية التعبير الشعرى - مدريد ١٩٧٠م الجزء الثانى ص ٩٦ - ٩٩

(٥) أنظ الجزء الثانى ص ٢٣ - ٢٤ وكل ما يلى ذلك فى هذا الجزء حيث يلاحظ أنه تطوير أو شرح لمفهوم القبول.

(٦) إن العالم الشعرى (الرؤية الكونية) (بمعنى الرمز غير المتجانس) ليست إلا نوعًا من الإسهاب أو التطوير الإيحائى للمستوى E الرمزى. ولهذا التوجه مَنْطقَةٌ بالنسبة للمستوى E إلا أن هذه المنطقية ليست هى القائمة بين "المعبر عنه الرمزى" فى عملية التطوير الإيحائية للمستوى E وبين "المعبر عنه الرمزى" للمستوى E.

(٧) سيجموند فرويد "الأعمال الكاملة" الفصل السابع "تفسير الأحلام" المجلد الثانى - مدريد - المكتبة الجديدة - ١٩٣٤م صـ ٧ (ترجمة لويس لوبث بايستيردس إى دى تورّس)

(٨) عنوانه "السريالية الشعرية والترميز".

الفصل الثامن

اللاعقلانية فى الشعر على مر العصور

صور الدّال Significante مثل الصور الإيحائية

من المعروف أن الشعر كان " لا منطقيًا alogico " على مر العصور ، غير أننا يجب أن نضيف إلى ذلك شيئًا أكثر راديكالية وعمقًا لدرجة أنه يمكن أن يثير حيرتنا لأول وهلة : وهو أن الشعر فى بعض الجوانب المحددة فيه (جانبين اثنين) إضافة إلى كونه لا منطقيًا كان لاعقلانيًا دوما بالمعنى التقنى الذى أعطيناه لهذا المصطلح . وقد رصدت فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى " جانبًا واحدًا منهما ، حيث تصورت أن الأمر يقتصر عليه وهو " صور الدال Significante، أى الحالات التى يحدث فيها تلاؤم كامل بين الدال والمدلول وتتأتى عنهما التعبيرية. وبغض النظر عن الطرائق المعروفة فى النقد الأدبى عن هذا التواؤم (وهى الإيقاعية والصوتيه والنحوية) أضفت فى كتابى طريقة أخرى وهى: دينامية الجمل الشعرية ، وإذا ما قمنا بإحداث توسعة على المعنى الأصلى لهذه اللفظة لأمكننا أن نطلق مسمى محاكاة الأصوات Onomatopeya على هذه الجوانب الأربعة للتلاؤم الشكلى؛ ولا شك أن محاكاة الأصوات عندما تفهم بهذا الشكل فليست إلا "صورة إيحائية " وهنا نجد أن المستوى الواقعى A يتكون من المدلول، أما المستوى المتخيل الذى هو E الدال ، وأعود فأقول إن كل صورة من صور المحاكاة الصوتية إنما هى صورة إيحائية ذلك أن تأثيرها فى نفوسنا لاعقلانى، فالعنصر E باتحاده مع العنصر A يحدث فينا انفعالاً C قبل أن

يتعرف عقلنا على وجه الشبه الذى هو تداعى محض بين A و E . فالأصوات التى توجد (E) فى هذين البيتين للشاعر جونجورا :

El congrio que viscosamente liso

Las nedes bular quiso

تحدث فينا انفعالاً (C) بوجود لزوجة وتزلج مشابهة لتلك التى يثيرها فينا " الحنكليس البحرى Congrio . لماذا ؟ . من المؤكد أن السبب فى ذلك هو تكرار الحرف S، وليس من المنطقى هنا أن نتحدث على وجود وجه شبه يلحظه العقل على الفور (الذى هو من سمات الصور الشعرية التقليدية) بين المستوى A هذا الكائن الذى هو الحنكليس) والمستوى E المادة الصوتية لبيت الشعر التى يتكرر فيها حرف S)، إلا أننا عندما نقوم بتحليل انطباعنا C الذى هو اللزوجة والتزلج يمكن أن نتوصل إلى تحديد العلاقة المقتصرة على التداعى التى أشرت إليها مثلما يحدث معنا فى حالة الصور الإيحائية . ما هو السبب الذى يكمن وراء هذه اللفظة Congrio ووراء تكرار حرف S لنخرج بانطباع بذلك الشكل ؟، تعتبر اللزوجة التى عليها ألحنكليس مثال التزلج ، كما أن الصوت S كلما امتد قادنا (فى هذا السياق) إلى ذلك الانطباع : أى أن حرف الـ S الممتد يرتبط بشكل لا شعورى بمعنى " التزلج " الذى ننفعل به فى وعينا . لكن لنتأمل جيدا أن هذا التشابه الناجم عن التداعى (التزلج) لا نتلقاه من حيث المضمون أثناء القراءة ، ويحدث التلقى بهذا الشكل بعد انفعالنا' ولا يتأتى هذا فقط إلا إذا قمنا بعملية تحليل دقيقة خارجة عن النطاق (وهذا ليس إجبارياً) : أن يحدث هنا ما أعتقد أننا برهنّا عليه بالنسبة للصور الإيحائية ، وإذا ما أردنا استخدام مصطلحات التحليل الدقيق التى مارسناها فى بعض الفصول السابقة يمكننا أن نقول بشأن هذه الحالة ما يلى : إن " مضمون " الحنكليس " فى سياقه (أى مرتبطًا بالحروف الصفيرية التى استخدامها الشاعر) يحدث عند القارئ نوعًا من ردّ الفعل اللاشعورى تتوافق آخر خطواته مع آخر الخطوات من نفس النوع الذى عليه حرفٍ S المتكرر.

حنكليس [= لزوجة ، وتزلج =] انطباع بالتزحلق فى الوعى[١].

تكرار حرف S [= أصوات ممتدة = امتداد = تزلج =] انطباع بالتزحلق فى الوعى

كنت قد أضفت فى كتابى ما يلى " من المهم أن نلاحظ أنْ صور الدّال تشكل الصنف الوحيد من اللاعقلانية اللفظية " بالمعنى الحرفى للكلمة ، التى كان يسمح بها الإبداع الشعرى السابق على الفترة المعاصرة ، والسبب أنها كانت البعد الوحيد الذى يجتذب انتباهنا على ما هو عليه . وعندما مرّ هذا البعد دون أن يلحظ أحد ذلك أمكن وجوده وقبوله من طرف العقلانية القوية التى كانت مسيطرة آنذاك ؛ والأمر هو أن السلوك التلقائى للإنسان يتسم على مختلف العصور باللاعقلانية ، غير أن هذه اللاعقلانية البدائية تتعرض للإطفاء من خلال عملية تأمل لاحقة طبقًا لتوجهات العصر " [نظرية التعبير الشعرى ١٩٧٠م . الجزء الأول ص٣٨٢].

لا زال هذا حقيقيًا ما عدا ما يتعلق بالبعد الفردى الذى كانت تظهر به لا عقلانية الدّال فى الأزمنة القديمة .

البطولة الشعرية رمزية دائماً

هناك عنصر آخر رمزىٰ بالمعنى الدقيق للكلمةٰ يؤثر فى الشعر على مختلف العصور : إنه البطولة الشعرية ، وعادة ما تنسب للمؤلف الأبيات الشعرية ، وبذلك نسمع من النقاد من يقول مثلاً " يؤكد الشاعر أدولفو بيكر فى أبيات له..." (أو كبيدو أو هوجو أو شيلى...) غير أن التأمل العابر يدعونا إلى القول بأن الشخص الذى يتحدث فى القصيدة (رغم إمكانية توافقه بشكل كبير أو ضئيل مع الأنا الضمنى للشاعر) ليس هو فى جوهر الأمر المؤلف بل عبارة عن " شخص Personaje، أو تركيبة جاءت من بنات الخيال من خلال معطيات الخبرة .:[٢] وهذا ما نراه بشكل أكثر وضوحا فى الرواية أو المسرح ، غير أنه ليس حقيقيًا بالنسبة للشعر . والأمر هو أن المؤلف فى هذا الفن الأخير ـ الشعر ـ كثيراً ما يلجأ لاستخدام نفسه "كنموذج"

لابداعـه بشكل أكثـر مما نجده فى المسرح والرواية. ولنقل أننا إذا لجـأنا إلـى الأمـر مستوحـين إياه من الناحية الإحصائية فإننا نجده غير كثير الشيوع فى الرواية ذات الجـذور الخاصـة بالسـير الذاتيـة ، بينمـا الذاتيـة التـى من هذا النوع من الشـعـر من الأمور المتوقعة ، وبذلك نخرج بانطباع زائف يقول بأن الشاعر هو الذى يتحدث إلينا من خـلال أشعاره . وإذا مـا افتـرضنا حـالات قصوى تتمـثل فى اسـتخدام الحياة الخاصة لأغراض فنية (سواء كان ذلك فى صورة قصيدة أو سرد قصصى مكتوب باستخدام ضمير المفرد المتكلم و قد تستـخدم بيانات من سيرة المؤلف) فإن من يتوجه إلينا بكلامه لا يمكن إلا أن يكون كيانًا متخيلاً ؛ فعندما نقول بأن الراوى فى رواية بروست Proust هو مارسيل نفسه Marcel فإننا نؤكد شيئًا ـ ذلك إذا ما كنا نتحدث بدقة ـ لا معنى له رغم أنه قد يكون مفيدا لنا من الناحية التقليدية فى لحظات معينة . يقول الشاعر البرتغالى بسوا Pessoa

يالك من شاعر متصنع

يتصنع تماما إلى الحد الذى

يصل به أن يتصنع أنه

شيئا فشيئا يحس بذلك حقيقة[٣]

هذا البطل الشـعرى الذى يتحدث إلينا من خلال القصائد الشعرية ، لا يوجد بأى حال من الأحوال فيها بل يتقمص دور المؤلف ، ويمكن لنا أن نضيف كذلك أن ذلك العمل ينسب بالكامل إلى جوهره، وهنا نتساءل : ما معنى هذا ؟ إن معناه أن ذلك البطل الذى ليس المؤلف، له صلة كبيرة بالمؤلف ، أى تربطه به علاقات قوية . وما طبيعة هذه العلاقات ؟ إنها علاقات رمزية : أى أن هذا البطل يعبر عن سمات فعلية هى B للمؤلف ، أو عن سمات يريد المؤلف أن نفترض أنها واقع فى شخصه . ويعنى أيضًا أن الراوى الشعرى ليس المؤلف ، لكنه رمزه ، وهذا ما نجده بشكل جلىّ فى القصيدة رقم ٣٤ لأنطونيو ماتشادو

قال لى فجر ربيعى

لقد أزهرت فى قلبك المعتم

منذ سنوات طويلة ، تسير شيخًا هرما

لا تقطف زهور الطريق

وقلبك المنحوت من ظل ، هل ما زال يحتفظ

بالأريج القديم لزنبقاتى القديمة ؟

وهل ما زالت ورودى تعطر الفجر فى مواجهة

حورية حلمك الماسى ؟

وقد رددت على الصباح :

إن أحلامى لا تملك غير الزجاج

وأنا لا أعرف حورية أحلامى ،

ولا أدرى إذا كان قلبى مزهراً .

ولكن إذا ما انتظرت الصباح النقى

الذى عليه أن يكسر الكوب الزجاجىْ

ربما تعطيك الحورية ورودك ،

ويعطيك قلبى ، زنبقاتك .

كم كان عمر أنطونيو ماتشادو عندما كتب هذه القصيدة ؟ لابد أنه كتبها بين عام ١٩٠٣ وهو العام الذى نشر فيه "أناشيد الوحدة" Soledades حيث لا توجد القصيدة ، وعام ١٩٠٧م حيث نعثر عليها فى كتابه الذى يحمل عنوان "أناشيد الوحدة والأورقة وقصائد أخرى" "Soledades Galerias yotros poemas" أى أنها كتبت عندما كان عمره يتراوح بين ٢٨ عامًا ، ٣٢ عامًا . نرى إذن أن أنطونيو ماتشادو كان شبابا وليس هناك وجه شبه بينه وبين بطل القصيدة ذلك

السائر العجوز

الذى لا يقطف الزهور من الطريق.

هل حقيقى أن ليس هناك أى تشابه بينهما ؟ علينا أن نصحح بعض الأشياء : هناك شبه ما بينهما لكنه شبه انفعالى، ورمزى. وهنا نجد أن العلاقة بين بطل القصيدة وبين المؤلف هى نفس العلاقة القائمة بين المستوى المتخيل E وبين المستوى الواقعى A فى الصور الإيحائية.أى أن الأمر هو نفس ما يحدث فى الصور الإيحائية ، أى E = A ، بمعنى انتقاء وجه شبه موضوعى بين A و E، ويقتصر الشبه فقط على الأحاسيس التى يحركها كل واحد من المستويين عند القارئ ، وهذا هو ما يحدث فى الحالة التى بين أيدينا . والفارق الموضوعى أمر واضح للعيان : فالرّاوى الشعرى طاعن فى السّن أما أنطونيو ما تشادو فهو شاب .إلا أن ما تشادو ، يرى فى نفسه ، خلال اللحظة التى يكتب فيها القصيدة ، موقفًا فيه تعرّف على الذات وفيه زوال الغشاوة (B) يتولد عنه (بالنسبة له فى البداية وبالنسبة لنا بعد ذلك) انفعال شبيه بذلك الذى تحدثه له (ولنا) الشيخوخة التى تتداعى فى السياق بشكل لا شعورى وذلك من خلال حلقة الوصل "خبرة طويلة فى الحياة " للإشارة إلى المعنى الذى أتحدث عنه . وبعد ذلك تعبر هذه الشيخوخة عن ذلك الموقف. يمكننا أن نشير إلى السلسلتين × اللاشعوريتين اللتين يعيشهما القارئ : السلسلة " الواقعية " : شاعر [= معرفة ، زوال الغشاوة =] انفعال فى الوعى بالمعرفة وزوال الغشاوة (٤).

السلسلة اللاواقعية :

رجل [= خبرة عظيمة بالحياة = المعرفة وزوال الغشاوة =]انفعال فى الوعى بالمعرفة وزوال الغشاوة .

وحتى يتمكن الشاعر من التعبير بشكل رمزى عن المعرفة الغامضة التى ينسبها، لنفسه فإنه لا يستطيع أن يجد نفسه فى القصيدة كبطل شاب ، ذلك أن مفهوم الشباب يستتبع تداعيات مناقضة لتلك التى كان يريد التعبير عنها . فما كان منه إلا أن رسم نفسه فى صورة رجل عجوز ، غير مبال بمتع الحياة .

سائر عجوز

لا تقطف زهور الطريق ،.

يحدث أمر مشابه لذلك فى قصيدة أخرى لماتشادو فى ديوانه "حقول قشتالة" [قصيدة رقم (٢١) من "الأعمال الكاملة "]

من خلال هذه الحقول في أرضي أنا

أواصل سيرى، وحدى،

حزينا ، متعبًا ، مستغرقًا في التفكير وعجوزًا(٥)

إن ما نراه بجلاء لا يخفى على أحد هنا ليس أقل جلاء عند آخرين حيث يتجلى ذلك البعد ولكن دون هذا الجلاء القوى، ذلك أن المؤلف لديه دائمًا حرية إدخال تعديل على البطل الشعرى على هواه، وهذا لكى يتمكن من الوصول إلى التعبير الملائم عن بعض المعانى التى يهمه أن ينسبها لنفسه بصفته مؤلف القصيدة، ومعنى هذا البطل الذى نلمحه كأنه المؤلف لا يرمز ولا حتى إلى ذلك الإنسان الذى هو من لحم ودم وينام ويأكل ويعرف ويعمل ويكتب القصيدة التى نحن بصدد الحديث عنها، بل يرمز لهذا الأخير، أى إلى المؤلف بصفته، وإلى ذلك البعد المسطح بشكل كامل الذى هو الآن المؤلف الذى يقوم بتأليف هذا العمل العبقرى، ويفكر أنه يحمل هذه الصفة

أو تلك [٦]، ومن الطبيعى أن ذلك ليس حقيقيًا لا بالنسبة لماتشادو أو بالنسبة للشعر بل بالنسبة للشعر فى مختلف العصور. إن من يتحدث فى قصائد الشاعر جارثيلا سوديلابيجا أو فى قصائد لوبى دى بيجا أو قصائد فرانثيسكو كبيدو ... هو رمز (بالمعنى المحدد الذى عليه الصورة الإيحائية) لهذه المخلوقات الإنسانية بصفتها مجموعة من المؤلفين ليس إلا . وما انتهينا من إقراره فى هذه اللحظات ربما يجب علينا أن نطبقه على تلك الحالات النادرة المتمثلة فى أن من يتحدثون فى القصائد سواء كانوا أبطالاً لا يحاولون تجسيد دور المؤلف ، أو هناك ما هو عبارة عن حوار بين اثنين أو أكثر من تلك المخلوقات المتخيلة . وحتى فى مثل هذه الحالات فهناك من يرمز إلى المؤلف إلا أنه فقط لا يرى ولا يظهر فى أى مكان. إنه لا يرى ولا يظهر لكنه موجود بشكل ضمنى : إنه الكائن الذى تخيّل تلك المخلوقات ويمكنه أن يتدخل فى القصيدة بأن يضيف شيئًا كنوع من الختام لما تفوّهت به شخصياته . إنه اختار الصمت بمحض الصدفة - هكذا يمكننا القول - ليس إلا .

الهوامش

(١) وفى هذه الحالة نجد أن السلسلة الواقعية للمرحلة X تتألف من عدد من المكونات يقل واحدا عمّا هو شائع، وبالتالى فإن المرموز C يتوافق هنا بالصدفه مع "المعبر عنه الرمزى" أى أن السمات الواقعية B) وهى اللزوجة والملاسة) بالنسبة للمستوى الواقعى A (congrio) غير أن الطابع الرمزى للمراحل يظل قائمًا فى جملته ذلك أن السلسلة الأخرى وهى غير الواقعية، (التى بدأت بتكرار حروف الصفير -Sili) bantesتتسم بأنها ممتدة بما فيه الكفاية وذلك حتى تتأتى "القفزة نحو الكائن الآخر" وبالتالى يتوارى المعنى (الانزلاق أو الملاسة) فى المنطقة السابقة على الوعى. وعلينا ألا ننسى أنه عند اختفاء ذلك المعنى فى واحدة من السلسلتين لابد أن يختفى فى السلسلة الأخرى ذلك أنه يظهر فيها فقط من خلال حلقة الوصل القائمة بينهما. ولنرتق إلى قانون عام: إن الرمزية تتطلب – من أجل وجودها ـ أن تكون إحدى السلسلتين (الواقعية أو اللاواقعية) متضمنه الحد الأدنى من العناصر، وهو ثلاثة (وذلك حسب ما هو مشار إليه فى الهامش رقم ١٥ من الفصل الثانى من هذا الكتاب)، ويجب أن يكون مضمون كل واحد من الثلاثة مختلفًا عن الآخر. ورغم أن التركيبة الأكثر شيوعًا يمكن أن تكون على النحو التالى:

فإنه يكفى حتى تحقيق الرمزية من خلال هذه التركيبة "الدنيا" (حيث أن B يمكن أن تكون صفة واقعية لـ A) : وفى هذه الحالة نجد أن "المعبر عنه الرمزى" يتوافق مع المرموز:

[= B =] A الانفعال بـ B فى الوعى.

[= D = B =] E الأنفعال بـ B فى الوعى.

أو من خلال هذه التركيبة المكونة من الحد الأدنى من العناصر:

[= B = C =] A الأنفعال بـ C فى الوعى.

[= C =] E الانفعال بـ C فى الوعى.

لكن هنا نجد أن المرموز C والمعبر عنه الرمزى B مفهومان مختلفان تمامًا.

(٢) انظر كتابى "نظرية التعبير الشعرى" مدريد ١٩٧٠م الجزء الأول صـ ٢٧ –٣٠

(٣) فرناندو بيسوا "ديوان الأغانى " cancionero، "Autopsicogralá ضمن الأعمال الكاملة، – ريودى جانيرو – أجيلار – ١٩٦٥م صـ ١٦٤

(٤) ها نحن نرى مثالاً آخر حيث نجد السلسلة الواقعية موجزة، وبالتالى نجد المرموز متوافقًا مع المعبر عنه الرمزى.

(٥) نلاحظ نفس الظاهرة، أقوى مما هى عند ماتشادو، فى الديوان الأول للشاعر فرانثيسكو برينس بعنوان "الجمرات" الذى كتبه المؤلف عندما كان عمره يتراوح بين ٢٥ و ٢٦ عامًا ويمكننا القول بأن معظم القصائد الخاصة بهذا العمل تضم بطلاً شعرياً طاعنًا فى السن.

(٦) لابد من وضع لفظة مؤلف بين علامتى تنصيص للتدليل على أنها عبارة عن كائن متخيل يتكون من فكرة، هى فى هذه اللحظة المؤلف ولكن بدون علامات التنصيص، بمعنى أنه ذلك الشخص بعينه بلحمه وشحمه الذى ينظر إليه على أنه المؤلف. فالمؤلف (بدون علامة تنصيص) يسمى ماتشادو، ينظر لنفسه على أنه "مؤلف" مجرِّب وخبير ويعبر عن ذلك من خلال إبداعه لشخصية "طاعنة فى السن" تتخيل نفسها "المؤلف"؛ ورغم أن هذا الفارق قد يبدو نوعًا من اللغو فى القول، إلا أنه ذو فعالية، كما أنه ضرورى فى بعض الحالات الخاصة، وليس هنا مجال للخوض فى تفاصيلها. وهنا يمكننا القول: إن الشخصية التى تتخيل نفسها المؤلف ترمز لبعض السمات التى عليها "المؤلف" (بين علامات التنصيص).

اللاعقلانية

و

المعنى الإضافى Connotaciòn

الفصل التاسع

اللاعقلانية والمعنى الإضافى

أوجه الاختلاف الأولى بين

اللاعقلانية والمعنى الإضافى

أعتقد أنه من المناسب فى هذا البند العمل على إيضاح مشكلة العلاقات والاتصالات والاختلافات بين مضمون " اللاعقلانية " (أو ما هو لاعقلانى أو ما هو رمزى) كما نفهمه نحن، وبين مفهوم " المعنى الإضافى " الذى يرتبط بمضمون اللاعقلانية بشكل ما وهذا ما نراه فى علم اللغويات وفى المنطق الحديث، مع ملاحظة وجود جذور قديمة فى هذه النقطة (انظر Guillermo de Occam) [1] وقد قلت ذلك بصفة عامة. وهو أنه لمّا لم يتم بشكل مسبق وعلمى وضع معالم محددة لمفهوم " الرمزية " و " اللاعقلانية " فقد أدى الأمر بكل من اللاعقلانية أو الرمزية - بدون تعريف كاف أو وضوح ظاهر فى الاستخدام النظرى لها - إلى إحداث نوع من التسلل والتلويث - فى بعض الأحيان - لدقة مفهوم " المعنى الإضافى " وبالتالى يمكن أن تكون هناك خلط بينها على أساس البدهيات الملازمة المتوفرة لهذا المضمون[2] وما أود أن أعبر عنه هو أن تكون هذه السطور بمثابة إسهام فى إزالة هذا الخطأ غير الملائم، وهنا علينا أن نرى ما الذى يجب أن نعتبره قاسمًا مشتركًا فى هذين المصطلحين، وأين هى النقطة التى يجب أن نضعها لتشكل الحد الفاصل بينهما وهذا ما يضعه علم اللغويات محل اعتبار حتى اليوم.

يبدو لى أن التوافق فيما بينهما شديد الوضوح: ألا وهو الهامشية الدلالية، فالأمر فى الحالتين عبارة عن معانى توجد إلى جوار معنى آخر أكثر قوة وبداهة فى الكلمة أو المصطلح التالى " المعنى المباشر " denotaciòn، فأمام ما تدل عليه كل كلمة كمعنى أساسى هناك سلسلة من المعانى الثانوية التى تحيط باللفظ وتلفّه ببريق ولكن بقوة آقل، وأننا إذا مارأيناها بوعينا بشكل فورى أو أنها ـ كحد أدنى ـ أثارت فينا انفعالا " مناسبًا " أو " عقلانيًا " (سوف أعمل على إيضاح ذلك لاحقًا) فإنى سأطلق عليها " المعنى الإضافى Connotaciòn؛ أما إذا لم نرها أو نتلقاها اللهم إلا على المستوى الانفعالى (طالما أنها كانت على شاكله ما أطلقنا عليه فى هذا الكتاب مسمى " الانفعال غير الملائم ") فإننى سأطلق عليها " معانى لا عقلانية " أو " رمزية " وهنا أرى أنه تكمن الأختلافات الأولى النوعية القائمة (هذا إذا ما كنا نريد الدقة) بين المفهوم " المعنى الإضافى " ومفهوم اللاعقلانية أو الرمزية وسوف نقوم فى السطور التالية بإطلاق أول هذه المصطلحات على تلك المعانى الثانوية ـ التى نعيها فقط، أو تلك التى نتلقاها فقط عن طريق الانفعال لكنها ذات طبيعة عقلانية من حيث أنها صالحة فى هذه الانفعالات. علينا أن نوضح المفهوم: إننى أرى أن معنى " الانفعال العقلانى " هو ذلك الانفعال الناجم عن صفة أو عن مجموعة من الصفات التى توقظ فينا، فى حياتنا اليومية، وتبدو لنا واقعية فى الأشياء أو المواقف المعنية سواء كان ذلك بشكل فعلى أو كان فقط بشكل ذاتى. وعلى ذلك فإن من ذلك النوع الانفعال أو الشعور بالرعب الذى أعيشه عندما أرى حيَّة وذلك بسبب عدوانيتها السّامة: الصفة هنا موضوعية، غير أن الانفعالات ستكون أيضًا " عقلانية " فى نظرنا إذا ما كانت الصفات الناجمة عن هذه مفترضة فى نظرنا على أنها صفات الشىء من خلال رؤية خاصة ومحضة أو ذاتية. وعندما نقول " شيوعية " نجد هناك من يشعر بالحماس والتأييد، أو قد يحدث عكس ذلك، أى الشعور بخيبة الأمل والنفور، وتظهر تلك المشاعر، فى كلا الافتراضين على أنها " عقلانية " ذلك أنها ترتبط بصفات (أمر جيد أو أمر سيىء) نتأملها بشكل يومى بعقولنا على أنها موجودة بهذه البنية الاجتماعية والسياسية.

يُلاحظ إذن أن مفهوم " الانفعال العقلانى "، الذى يجب أن يتوافق مع المعانى المضافة - فى دائرة المصطلحات التى نستخدمها - ، يقف على الطرف الآخر من ذلك الذى أطلقنا عليه فى هذا الكتاب " الانفعال اللاعقلانى " أو " الرمزى " ومردّ هذا دائمًا لايكمن فى صفة " واقعية "، أو أننا نفترضها فعلية فى الشىء، بل مرده إلى صفة غير قائمة فى هذا الشىء، وأصيلة فى شىء آخر مختلف توجه نحوه اللاشعور على شكل قفزه تماثلية، وجاء هذا الشكل جدى، كما أنه استقر فيه بشكل كلى[٣] وأسفر عن حدوث " عدم التلاؤم " الانفعالى الذى هو سمة الرموز: المعنى الإضافى هو أذن نقيض الرمزية.

عندما نسمع أو نقرأ عبارات مثل " بدالى " Pareciome، أو صمت callose فنحن على وعى بأن هذا الشخص إنما يعبر بعبارات فيها سمة من الأسبانية القديمة، وإذا ما استخدم أحد عبارة hetaira "عاهرة " قحبة " واعون أيضًا أنه يستخدم ألفاظًا فيها تأثيرات إغريقية لا توجد فى لفظة Furcia " قحبة " فنحن واعون بأن هذه اللفظة تضم أيضًا معنى " قذف " بعبارة شعبية. نحن إذن أمام معانى إضافية بدهية تظهر فى هذه الحالة على أنها معانى يمكن إدراكها فى الوعى. وعادة ما يدرك من يتحدثون لغة معينة المعانى الإضافية التى تتوفر فى هذه اللفظة وذلك السياق فى المفردة التى يستخدمونها، كما أن ذلك الوعى وتلك المسئولية منهم تدفعانهم إلى إنتقاء اللفظة المناسبة لكل حالة على حده. فعندما يريد أحد المكسيكيين أن يسُبّ أسبانيًا فإنه لن ينعته بهذه الطريقة بل يقول gachupin "بمعنى هندى حقير " وعندما يريد سبّ واحد من الولايات المتحدة سيطلق عليه لفظة gringo [وهو لقب اختقار يطلق على غير الناطقين بالأسبانية] نرى إذن أن الحرص هو سيد هذه الانتقاءات ذات المعانى الإضافية، وهذا ما لايحدث إطلاقًا فى الرمزية حيث إنها ذات سمة مناقضة لما سبق. من الواضح أن المتحدث يمكن أن يكون غير واع بالمعانى الإضافية للكلمات التى يستخدمها[٤] (على سبيل المثال " من بنات المحافظات " أو " شعبيات "Vulgares) ؛ وحتى تكون المعانى الإضافية قائمة فى هذه الحالة يجب أن تكون حاضرة فى ذهن

من يسمعها أو يقرأها؛ فإذا ما كانت معانى إضافية انفعالية محضة ـ وعلى افتراض أن الصفة التى ترتبط بها تلك المعانى لم يتم تلقيها بشكل واع فإنه لكى يمكن أن نطلق على الانفعال صفة " المعنى الإضافى " وليس صفة " الرمزية " يجب أن يكون - كما سبق القول - ذا طبيعة عقلانية. وعلى ذلك فالشعور بالنفور الناجم عن رؤية الحيَّة، أو الشعور بالظرف أو ثقل الظل الناجمين عندى عند سماع أو قراءة كلمة مثل " الشيوعية " أو " الكاثوليكية " سوف يكون عبارة عن معانى إضافية (إذ أرى أن هذه الأحاسيس كأنها عقلانية)، رغم أنه قد لا تتضح عندى بشكل جلى صفات مثل " الواقع المؤذى " أو " الواقع الممتاز " أو " الواقع المزعج " التى تتولد عندنا انفعاليًا حسب كل حالة من الحالات السابقة.

إلام ترجع الكثرة التى تحدثها فينا المعانى الإضافية لا بمجرد كونها " انفعالات عقلانية " فقط بل - كما أقول - فى شكل " معانى واعية " وعلى نفس الدرجة التى عليها الجانبية ؟ عندما يتعلق الأمر بهذا الصنف من المعانى الإضافية، التى يتحدث عنها اللغويون وليس المناطقة، أى التى تعبر عن شيء عند المتحدث (استخدام تراكيب لغوية قديمة أو الحذلقة أو العبارات القاصرة على إقليم بعينه ....إلخ) فإن الأمر غاية فى الوضوح، إذ أن المعنى الإضافى فى هذه الحالات يكون موجودًا فقط بالدرجة التى عليها وعينا به، وهنا نجد أن الإدراك هو أمر بدهى، غير أن هناك معانى إضافية أخرى تستدعى القيام بتحليل مسبق وذلك حتى تتضح وتتجلى بنفس الدرجة.

إننى أتحدث عن المعانى الإضافية فى دائرة المفاهيم التى تحدث بها المنطق الحديث رغم أنه قد طرأت عليها عملية توسعة بعد ذلك حتى يمكن أن يستوعب مصطلح " المعنى الإضافى Connotaciòn - الذى هو ذو معنى موضوعى محض عند المناطقة - معانى تضم الحالات الذاتية المتعلقة بنمطية مثل " الشيوعية " ـ أمر طيب " أو (سيىء) وهى حالات مهمة أيضًا فى علم اللغويات وعلم الأسلوب. يرى المناطقة المحدثون أن المعنى المباشر denotaciòn يشير إلى الأشياء[٥]، أما المعنى الإضافى

فإنه يشير إلى الملاحظات التى تحدد الأشياء. فكلمة ثلج nieve تشير إلى شىء يسمى هكذا لكنها فى نفس الوقت تحمل معنى إضافيًا هو البياض والبرودة ... إلخ، ومن الواضح أن الوعى بشىء يفترض، من حيث المبدأ، معرفة ملامحه التى تحدده، وبالتالى فإن المصطلحات التى تحمل معانى إضافية سوف تبدو واضحة رغم أن ذلك يمكن أن يكون بشكل جزئى. إن نظرنا يتركز أساسًا فى المعنى المباشر denotaciòn وبشكل هامشى فى المعنى الإضافية له، غير أن هذا المعنى الأخير يتطلب أيضًا النظر، وعلى ذلك فما هو هامشى يميل دائما إلى إظهار نفسه أمامنا وخاصة فى حالة الشعر، حيث يتولى الشاعر ترتيب أولوياته حتى يتمكن من تسليط انتباهنا كقراء - وبشكل أقوى من المعتاد - على هذه المعانى الهامشية والتى أحيانا ما تتبدى لنا وقد احتلت المرتبة الأولى وبقوة (وهذا ما سنبرهن عليه لاحقًا)، وفى هذه الحالة نجد أن البرتوكولات ومتطلبات الرؤية قد انقلبت رأسًا على عقب بشكل مثير من حيث ترتيب الأولويات. وهنا نتساءل عن السبب فى حدوث هذا الانقلاب الذى يضع فى المقام الأول ما كان يجب أن يكون فى المقام الثانى ؟ يمكن لقارىء عندما يطلّع على كتابى " نظرية التعبير الشعرى "، العثور على إجابة هذا السؤال: العملية " تعديل اللغة " حتى تزودنا بمعانى " كاملة " Plenas أو " مشبعة " [انظر صفحات الفصل الرابع للكتاب المذكور من ص ٧٢ حتى ٩٧ - الجزء الأول - الطبعة الخامسة - مدريد - دار نشر جريدوس ١٩٧٠] .

لنتأمل الأن نمطية أخرى من الظواهر: إنها ما أطلق عليها فرناندو دى سوسير Saussure ،F "علاقات التداعى " relaciones asociativas، وهى نفس الظواهر التى ألقى عليها Ikegami [٦] المزيد من الضوء والإسهاب وتتلخص فى: أن أى كلمة يمكن أن تثير إيحاءات لكنها ليست " معارضة " فقط وإنما أيضًا كنوع من " التعضيد " لكلمة أخرى، وسبب هذا إما أن يكون هناك تشابه (ويمكن أن نضيف نحن هناك تماثل) بين كلا المنطوقين (مثل masa , Casa - منزل / كتلة) أو هناك تشابه دلالى (تراب، وطين، والتعرض للاتسّاخ) أو أن هناك " علاقات المشار إليه " referente

مع وحدة مختلفة (هذا فقط عند Ike gami) مثل علاقة الجوار - (كأن نقول مثلا إن العلاقة القائمة بين عبارة " برج شارع قشتالة " و " سماء زرقاء "). هل هذا عبارة عن معانى إضافية Connotaciones؟ يمكن أن نرى هنا بدقة ما نحن فى حاجة إليه للفصل، ذلك أن هذه التراكيب - فى حد ذاتها - سوف تؤدى، كل حسب حالته، سواء إلى معانى إضافية حقيقية أو ظواهر ليست كذلك وإنما هى رمزية بشكل واضح. وهذا يرتبط بالشكل الذى تتبدى فيه النص. فمن الممكن أن يقوم مصطلح باستدعاء مصطلح آخر إلى ذاكرتنا بالشكل الذى أشرنا إليه وربما كان ذلك الشكل عبارة عن معادلة فى الوعى وبالتالى واضحة (وهذا مانراه فى الصور الشعرية التقليدية)، أو بشكل يجعل القارئ يشعر بهذا الأستدعاء دون إقرار تماثل (وهذا ما نرى فى حالة القافيه أو الجناس paronomasia وكذلك حالة الشعور بالوضوح التى يمكن أن تثيرها عبارة " برج شارع قشتلة " فى نص ما): نحن إذن أمام معانى إضافية، غير أنه إذا ماكان التداعى asoiaciòn الذى من هذا الصنف، عبارة عن عمليه خلط حقيقية فى اللاشعور، بالتالى " جادة " بحيث. لايصلنا منها إلا الانفعال غير الملائم - فى هذه الحالة - فما هو أمامنا يمكن أن يكون - عكس ما سبق - أى رمزية ولا عقلانية. وهذا ما يحدث فى بيت الشعر الذى ذكرناه فى فصول مضت للوركا " حُدَباء وظلاميون " (أحدب بمعنى الأنحناء = أحدب بالمعنى المَرَضى للكلمة أى إنسان ظهره محدب) وإذا ما قمنا بوضع أشياء متناقضة فى بند وصنف واحد فهذا معناه زيغ كبير. وإيجازًا نقول: أيًا كانت الزاوية التى نرى منها فإن المعانى الإضافية هى دومًا العقلانية: اى عقلانية الانفعالات، إذا ما تعلق الأمر بالانفعالات، وغالبًا ما تكون المعانى الإضافية الخاصة بالأبعاد الدلالية وبالتالى تظهر بجلاء فى هذه الحالة.

وليلاحظ القارئ أن المقابلة الأولى بين المعنى الإضافى والرمزية (العقلانية واللاعقلانية) تحمل فى طياتها فرقًا أو اختلافًا آخر : يمكن أن يعرف على أنه الطّابع " الجنونى " delirante الذى عليه الصفة الرمزية مقابل " الرصين " cordura الذى عليه

الظاهرة الخاصة بالمعانى الإضافية. ففى الرمزية يتولى القارئ إحداث عملية التماثل بشكل لا شعورى وبالتالى بشكل جاد وهذه نقطة نجد الاختلاف فيها بين الطرفين (الخيل الأسود = موت)، أما المعانى الإضافية فإنها لا تأخذ أبداً هذا الطريق، ولما كانت الظاهرة المتعلقة باللاعقلانية الرمزية واضحة بشكل كبير أمام القارئ فإنه فى نظرنا ليس بحاجة إلى الكثير من الشرح (٦ مكرر).

اللاعقلانية الضعيفة والمعنى الإضافى

علينا أن نضيف بسرعة إلى التحديدات السابقة أنه رغم وجود فارق نظرى - كما رأينا - واضح الملامح بين المعنى الإضافي والرمزية، إلا أن هذا الوضوح أحياناً ما يكون أقل قوة بالنسبة لبعض الحالات العملية إذا لم نضع فى الاعتبار أن اللاعقلانية درجات (لاعقلانية قوية، ولا عقلانية ضعيفة) على أساس الحداثة - الكبيرة أو الصغيرة - التى عليها الدّال الرمزى؛ إن تكرار هذا الدال فى مناسبات مختلفة فى الزمان والمكان يؤدى إلى إضعافه، ومعه اللاعقلانية بنفس الدرجة، ومن هنا فإن تلك اللاعقلانية تهبط درجاتها، وحينئذ يكون من السهل أن يخلط النقد الأدبى بينهما وبين ظاهرة المعنى الإضافى، رغم استمرارية الاختلاف بينهما. ويمكن أن يكون النص الرمزى الذى استخدمناه كثيراً فى هذا الكتاب هو المثال الأكثر ملاءمة لشرح ما نقول، وهو بيت الشعر " الخيل سوداء " للوركا: فلما كان ما هو أسود وكذلك السوداء قد استخدم كثيراً فى الأدب والحياة كرمز للموت فلاشك أن المثال الذى أوردناه من شعر لوركا يمكن أن يظهر بقوة، ومكمن الخطأ واضح فى التفكير فى أن تلك الحالة عبارة عن معنى إضافى، بدلاً من أن تكون رمزية واضحة، والسبب فى ذلك الخطأ هو أن التكرار الذى أشرنا إليه سلفاً يجعل صفة " سوداء " وقد ظهرت للعيان رمزيتها " الموت "، وأن هذا يقترب بدرجة ما لما يبدو (من المنظور الذاتى) على أنه سمة "فعلية " لشىء [مثل المعانى الإضافية التى تصاحب لفظة مثل شيوعية

(جيدة أو سيئة)] غير أنه على نفس الدرجة من الوضوح تتبدى لنا ضرورة ألا يقوم المُنَظِّر بالخلط بين الأمرين إذا ما كان يريد الدقة فى تحليلاته.

- الصور التقليدية تقوم على المعانى الإضافية والصور الإيحائية تقوم على المعانى اللاعقلانية

بعد هذا الإيضاح ينبغى أن نعود إلى حالات التميز الأولى التى كنا نشرحها، وقبل ذلك يجب علينا، فى ظل ما ألقينا به من أضواء، أن نفحص الاختلاف الموجود بين الصور الشعرية التى أطلقنا عليها صفة " التقليدية " وبين الصور الإيحائية؛ وذلك لأن هذا الفحص المتبادل للاختلاف على ضوء هذه النظرة الجديدة سوف يوضح لنا بجلاء أكبر أين هو الحد الفاصل بينهما أى بين هاتين الصورتين وما تحملان من معانى ضمنية.

الأمر الذى لاشك فيه هو أن التشبيه والصور الشعرية ذات البنية التقليدية مؤسسة دائمًا على المعانى الإضافية، فعندما يطلق الشاعر جوستافو أدولفو بيكر Bècquer لفظة " ثلج " على يد شديدة البياض، فإنه يستخدم لفظة " ثلج " هنا ليس بمعناها المباشر denotativo الخاص بأحوال المناخ، وإنما بمعناه الإضافى الذى هو البياض؛ أى أن هذا المعنى " الهامشى " هو معنى إضافى بكل المقايس نظرًا لارتباطه بالجليد ونظرًا لطبيعته الواعية فى سياق النص. الأمر الأول بدهى، أما الأمر الثانى فهو كذلك لكن عندما نقوم بتأمله، فكل قارئ يجب أن يفهم مسبقًا ـ كما سبق القول ـ حتى ينفعل، كما أن أى لفظة " ثلج " فى هذه العبارة يجب تفسيرها على أنها لون بعينه وليس " ذلك الشىء الذى يتساقط من السماء "؛ غير أنه إذا ما ظهر ذلك المفهوم اللونى هذا بشكل جلى فإن مرده هو أنه كان يحمل بعدًا " عقلانيًا " فى كلمة " ثلج " قبل ظهور هذا التشبيه، ولو كان الأمر غير ذلك فإن الصورة الشعرية " يد من ثلج" تصبح غير مفهومة. ولنلاحظ أنه رغم أن المعانى الإضافية فى إطار مصطلحاتنا

معان هامشية تستقر فى أذهاننا بعقلانية، فإنها لايمكن أن تكون مفاهيم Conceptos بأى حال من الأحوال؛ ويوضح التحليل الذى سبق عرضه ما نقول. فكل صورة بلاغية تقوم إزاحة المفاهيم des conceptualizar عن العبارات، وبالتالى فإن الصور التقليدية تقوم بنفس الخطوة: أى تلغى المفاهيم Conceptos من حيث إنها تنطلق من سيطرة المعنى الإضافى. وسوف أتحدث عن ذلك لاحقا.

وإذا ما تأسست الصور " التقليدية " على وجود شبه يتصل بالمعنى الإضافى connotativo فقد سبق أن أشرنا فى الصفحات السابقة إلى تحديد الصور الإيحائية على أنها تقوم على وجه شبه لاعقلانى. وبمقولة أخرى: إن المستوى الفعلى A والمستوى المتخيل E متماثلان فى الصور التقليدية (A = E) ذلك إنه يجمع بينهما شبه من خلال المعانى الإضافية. أما بالنسبة للصور الإيحائية فما يحدث فيها هو ما يتعلق بها، أى أن وجه الشبه بين المستوى A والمستوى E هو المعانى اللاعقلانية وعلى هذا الأساس فإن الشبه يصبح غير مرئى كما نعرف.

- توافق جديد بين اللاعقلانية والمعنى الإضافى: الانقلاب اللفظى الذى يمكن أن يحدثه كلا الصنفين من المعانى الهامشية، حيث تحتل « مكان » المعنى المباشر denotaciòn

أكدت قبل ذلك شيئا وعدت بالمزيد من الإسهاب فيه ألا وهو أن الصور التقليدية تنطلق دومًا إبتداء من سيطرة " المعانى الإضافية " ومعنى هذا أن " المعنى المباشر denotaciòn " (٧)تعرض مسبقًا لهزيمة أو، بمقولة أخرى، إن المعنى الإضافى أغتصب المكانة التى كان عليها " المعنى المباشر "، ويمكن أن يحدث شيء مشابه فى ميدان الصورة اللاعقلانية، نحن إذن أمام توافق ثان بين كلتا الصيغتين من صيغ المعانى

الثانوية، حيث إن التوافق الأول هو الهامشية الدلالية. فالمعانى " الإضافية " والمعانى " اللاعقلانية " قادرة على إحداث انقلاب فعلى حقيقى إذ تسيطر على الكلمة التى كانت فيها هامشية لتحتل المركز الرئيسى، وهذا ما يحدث فى عبارات مثل " أنا لست شديد الكاثوليكية هذا الصباح " حيث إن المعنى الإضافى " جيد " الذى اكتسبه ذلك التعبير بين قطاع عريض من الجمهور الأسبانى أصبح هو المسيطر واغتصب المعنى الأصلى للفظة " كاثوليكى " التى تعنى " شخصًا يدين بهذا المذهب المسيحى " ، وهذا هو ما شهدناه بالنسبة للصور الشعرية التقليدية، فمفهوم البياض هو مفهوم إضافى لكلمة ثلج، لكنه يتحول إلى مفهوم مساو للمعنى المباشر (ذلك أنه يحتل مكانه بهذا المعنى فقط) عندما نقول " يد من ثلج".

نعثر على شىء شبيه فى دائرة اللاعقلانية، إذ نجد كما سبق أن قلت، إن الانقلاب الذى أشرنا إليه يمكن أن يظهر فى هذه الحالة، وهنا نجد أن المعانى اللاعقلانية تتحول إلى شىء يقوم بدور المعانى المباشرة بعد أن تم سلفًا القضاء على لا عقلانيتها عندما تصبح التعبيرات التى من هذا النوع مُعجميّة. نجد إذن عبارات مثل " الألوان صارخة " (صورة Sinestética) وخوانًا مثل قطار (صور إيحائية) كانت فى الأصل لاعقلانية ، إلا أنها فقدت هذا البعد بدخولها فى الإطار اللغوى الشعبى، فعند استخدامها فى المحادثة نجد أن المعنى المختبىء الذى هو من سمات ذلك الصنف من الظواهر، أجُبر على الظهور إلى الوعى " ذلك أنه عندما نتحدث فإننا نريد أن نقول شيئًا وليس إصدار انفعالات غامضه "؛ وهذا هو الغرض الوحيد للاعقلانية(٨).

ها نحن قد انتهينا من عرض موازاة بين اللاعقلانية والمعنى الإضافى من حيث توفر كليهما على إمكانية - مشتركة - تتمثل فى هزيمة النظام القديم، أى المعنى المباشر denotativo واستخدام القوة لإحلال آخر محله، وهنا لا يجب أن يتعرض هذا التوازى للخلل من خلال إختلافات زائفة، يمكن أن تبدو ظاهريًا من خلال بعض الأمثلة، فربما يلفت أحد الانتباه إلى المعنى الإضافى؛ فى المثال " يد من ثلج " ، الذى

هو البياض لكلمة ثلج، وهو فى هذا السياق يتحول بالفعل إلى مساو للمعنى المباشر ولكن بشكل غير دلالى Conceptual (وهذا فى الاستخدام الأول له على الأقل)، بينما نجد حالة مثل " الألوان الصارخة " و " خوانيتا مثل القطار " تتضمن معانى لاعقلانية تتعرض لعملية مشابهة إلا أن الأمر يأخذ إتجاهاً مختلفًا: أى أنه ذا طبيعة دلالية. ومع هذا يجب أن نلاحظ هنا أن هذا الأختلاف لا يتسم بأنه ذو طابع عام، كما لا يدل، بالتالى، على أختلاف مقصود بين " المعنى الإضافى " وبين " اللاعقلانية "، ويقتصر الاختلاف على " التصادف " بين المثالين المذكورين، وهما متباعدان وخاصة فيما يتعلق بالبعد العامىّ الذى هو السبب الوحيد للظاهرة. وما يساعد فى حقيقة الأمر على جعل " التكافؤ فى المعنى المباشر " (equivalencia denotativa – (لنطلق عليه هذه التسمية) كمضمون لا يكمن فى أن جذوره تضرب فى اللاعقلانية (خوانيتا مثل القطار " " الألوان الصارخة ") ولا يكمن فى المعنى الإضافى (يد من ثلج) بل فى أن التعبير ربما يكون قد دخل فى الإطار العام الموروث للغة على شكل " جمل استمبا " والدليل على ذلك هو أن العبارة التى سقناها قبل ذلك " أنا لست هذا الصباح شديد الكاثوليكية " ـ ذات الأصل الكامن بداهة فى المعنى الإضافى ـ تتعرض بدورها لتحول مزدوج أى إلى مكافئ للمعنى المباشر للمضمون، مثلما يحدث للأمثلة ذات الأصول الاعقلانية (ألوان صارخة، وخوانيتا مثل القطار). إذن نجد أن اللاعقلانية والمعنى الإضافى غير مختلفين فى هذه النقطة (٩) وكذلك فى النقطة الأخرى، الأكثر جوهرية، وهى الهامشية المنطقية.

- تشابهه جديد واختلاف جديد بين المعنى الإضافى واللاعقلانية: التسلسل سواء بالنسبة للمعنى الإضافى أو اللاعقلانى.

بعد أن قمنا بإيضاح أوجه الاختلاف والتشابهه القائمة بين الحالات البسيطة للمعنى الإضافى واللاعقلانية، لنر الآن ما الذى يربط أو يفرّق بينهما عندما يكون

المثال أكثر تعقيداً. لقد أوضحنا فى صفحات سابقة الإمكانية، وربما التوجه الشديد التى عليه العلامات Signos اللاعقلانية للدخول فى سلسلة، وهى اللاعقلانية المتعلقة بالنمط الأول، أى الرموز ذات المعانى غير المتجانسة (١٠) إذ يمكن أن تكون هناك قصيدة أو جزء منها عبارة عن التأثير الناجم عن الترابط الحميم بين سلسلة من الكلمات التى تضم - أى كل واحدة منها - نفس المعنى اللاعقلانى. وقد أطلقنا قبل ذلك على هذا التقنية التعاضدية مسمى " الرموز غير المتجانسة المتسلسلة "، حسن: ويحدث أيضًا أن العلامات Signos أى المعانى المباشرة ، تتوافق أيضًا فى ذلك مع المعانى اللاعقلانية. وهذا هو الوجه أو البعد الثالث من أبعاد التوافق، ومعنى هذا أنه من الممكن أن نستخرج فى المعانى الإضافية " سلسلة " تشبه ما أوضحته فى الرموز ذات الطابع اللاعقلانى، وكان ذلك الإيضاح فى الطبعة الأولى لكتابى " نظرية التعبير الشعرى " (جريدوس ١٩٧٢م)؛ وبهذا نجد فى بعض القصائد، أو فى بعض التجليات الشعرية سلاسل كاملة من الكلمات التى تحمل معان إضافية متوافقة. وقد تولى جريجوريو سلبادور Salvador D. تبيان هذا الأمر بدقة بالغة فى مقاله الذى نشر ضمن سلسة كتب " التعليق على النصوص " (١١) ورغم هذا لم يتوقف لسبر الأغوارر مسبقًا أو لصياغة نظرية أوجه الاختلاف وأوجه الشبه (الكبيرة) بين السلسلة ذات المعنى الإضافى والسلسة الرمزية (الرموز غير المتجانسة المسلسلة) التى درستها قبل ذلك فى كتابى المشار إليه. ونظرًا لهذه التوافقات (غير المفاجئة) فمن الطبيعى ألا تتضمن الصفحات التى كتبها جريجوريو سلبادور الوعى بالنتيجة الشعرية المختلفة التى يتم التوصل إليها من خلال هذه التقنية أو تلك. غير أن أيًا من كل هذا لايقلل من الاقتدار والألمعية التى عليها مؤلف هذا البحث، والسبب فى أننى أوردته هنا هو للتمحيص والتعريف بما نحن فى حاجة إلى إضافته إلى تعليقاته الممتازة.

لقد أشرنا إلى شىء من هذا عندما قمنا بعملية الفصل القاطع بين المعنى الإضافى وبين اللاعقانية، وبالتالى يتم الفصل بين كل واحدة من السلسلتين؛ وسوف

نقوم فى الخطوات التالية، باستكمال المهمة محاولين أن نبين بوضوح أنه عندما نتتج السلسة سوف نلحظ ببداهة وجود اختلاف جديد ومهم للغاية بين الصورتين المذكورتين.

نعرف جيدا ما يحدث فى السلسة اللاعقلانية: أى اجتماع معنيين مختلفين ـ عدم التجانس. والرموز التى من هذا الصنف ليست لاعقلانية فقط بل غير متجانسة المعنى ذلك أن المعنى الأصلى فيها عبارة عن شيء مختلف جذرياً عن ذلك المعنى الذى يرتبط به بشكل غير واع؛ ولكن عندما يتعلق الأمر بالمعانى الإضافية فى سلسلة فإننا نجد أن عدم التجانس الدلالى لا يمكن أن يحدث ذلك أن هذا الصنف من عدم التجانس يتطلب أن نشير إلى كيانين، وهنا لا يوجد أكثر من كيان واحد له بعض السمات ، ألا وهو المعانى الإضافية مهما كانت درجة الكثافة التى تظهر عليها بعد الإتصال المسلسل catenatico (لأعتذر للقارئ عن، استخدام هذه اللفظة الدخيلة إلا أننى سوف أعود لاستخدامها نظرا لفائدتها). إذن نجد أن المعانى الإضافية تصبح غاية فى النسبية من حيث تكَرارها فى السلسلة التى تدخل فيها، ومن المعروف أن كل تكرار تنجم عنه هذه النتائج. فعبارة مثل " بدور غنى، غنى، غنى، غنى، " هى أقوى من تلك " الأخرى " بدور غنى جدا ".

ورغم أن المعانى الإضافية تزداد كثافة كلما خطونا خطوات أكثر فى السلسة فإن المعانى المباشرة denotaciòn تظل ولم يطرأ عليها أى تغير ذلك أن المعنى الأول هو الوحيد الذى يتكرر. كما نجد أن السلسلة الخاصة بالمعانى الإضافية لاتؤثر بالتالى على المعنى المباشر، فإذا ما جرى الحديث على سبيل المثال عن الجليد أو عن البجعات أو عن الفقاقيع فإننا لازلنا نرى واقع هذه الأشياء الذى لايوجد إلى جواره واقع آخر، وما يتغير فقط هو درجة الحضور الخاصة بالمعانى الإضافية، فما كان أبيض أصبح شديد البياض، ومع هذا لا يمكن أن نرى أى شيء آخر قد يؤدى إلى الظن بوجود معنى مزدوج فى كل واحدة من الكلمات أو فى بعضها . إذن فالتسلسل

الخاص بالمعنى الإضافى يختلف عن التسلسل اللاعقلانى، إذ أنه، بالإضافة إلى كونه منطقياً، لا يحمل إلا معنى واحداً monosémico (وهذا فى البداية على الأقل).

وحتى نتأكد مما نقول علينا أن ننظر فى قصيدة لمانويل ماتشادو بعنوان " على شاطىء نهر دويرة " وما الذى يقوله عنها خيراردو سلبادور [١٢] حيث سأعمل على نقل أفكاره بأمانة، ومن حين لآخر سوف أنقل عنه ما يقول بالحرف. إن جماع القصيدة كلها نجده فى البيت الأخير (" أرض أسبانيا الجميلة ! ") فأمام هذا البيت يعيش القارئ شعوراً بالجمال، الذى يرتبط بالوفرة والغزارة " إلا أن ما نقرأه - يشير سلبادور منوها - " هو عكس ذلك تماماً. البجعة، وبرج الأجراس ومنزل قديم وحيد، والصباح دافىء والأرض فقيرة، وتقوم الشمس فقط بتسخين المناخ " بعض الشىء ". لقد جاء الربيع لكنه لا يقدم لنا إلا بعض الزهور المتواضعة فقط " ثم يواصل الباحث قائلاً " ماهو الخيط intriguilis الأسلوبى للقصيدة ؟ وأى وفرة يمكن أن تكون تبريراً للفظة " الجميلة "[١٣] فى نهاية القصيدة ؟ اعتمد المحلل على " المعانى الإضافية " أى على تغيرات تحدث فى بعض الكلمات الحاسمة فى القصيدة، وبين لنا بجلاء المعانى الإضافية لتلك الكلمات التى تبدلت، ولا تجدها تلك الأخرى التى حلت محلها فى الصياغة المعدلة التى أتانا بها المحلل. وحتى تتبين ذلك علينا أن ننقل أولا قصيدة أنطونيو ماتشادو ثم بعد ذلك التعديل الجديد الذى أدخله الناقد:

أطلّت بجعة من أعلى برج الأجراس.

وأخذت تطوف حول البرج والمنزل القديم المنعزل

وها هى طيور السنونو تزعق وهبات الجحيم الشرشة تنتقل

من الشتاء الأبيض ذى الأمطار الثلجية والعواصف الثلجية

إنه صباح دافئ

الشمس تدفئ بعض الشىء صوريا الفقيرة.

وبمجرد أن نترك أشجار الصنوبر الخضراء

التى تبدو زرقاء، نجد الربيع يطل من أشجار

الحوَر السوداء على جانبى الطريق

والنهر . يجرى نهر الدويرة هادئا وصامتا.

والحقول تبدو وأكثر من شابة، إنها مراهقة

ولدت زهرة متواضعة بين الحشائش،

زرقاء أو بيضاء. جمال الحقول التى لم تكد تزهر،

والربيع المتصوف

أشجار الحوَر الأسود فى الطريق الأبيض، و الصفصاف على الشاطىء،

رغوة فى الجبل

أمام الامتداد الأزرق

شمس النهار، نهار صاف.

أرض أسبانيا الجميلة !

وها هى القصيد بعد التعديل الذى أدخله عليها جريجوريو:

انتعشت البجعة وهى فى أعلى برج الأجراس.

تطوف حول الميدان والمنزل القديم الوحيد

طيور السنونو تغرّد. لقد مرّوا بشتاء طويل

وأمطار ثلجية وهواء بارد كأنه نفحات من جنهم.

صباح دافىء

الشمس تدفى بعض الشىء أرض صوريا الفقيرة

فبعد أشجار الحور الخضراء.

الفواحة العبير، ربيع

يُرى وهو يتفتح فى

أشجار الحور الرفيعة على الطريق

وعلى النهر. يجرى الدويرة هادئًا وصامتًا.

تبدو الحقول أكثر من شابة، إنها مراهقة

ولدت زهرة متواضعة بين الحشائش،

بنفسجية أو بُلَيْجاء gualda . جمال الحقول التى لم تكد تزهر

وربيع جميل.

أشجار البق فى الطريق الطويل، أشجار الحور على الشاطىء

شكل الجبل

أمام الزرقة البعيدة

شمس يوم، يوم جميل

أرض أسبانيا الجميلة !

يقول مُعلّقنا صاحب هذه الحواشى " لا شك النص بهذا الشكل الجديد يفقد بهاءه ويصبح نصا معتادا " لماذا ؟ ذلك أنه قد اختفت المعانى الإضافية " للبياض " و " الزرقة " التى عليها النص الأصلى، فسرعان ما نرى البياض حاضراً وليس ذلك لمجرد تكرار صفة " أبيض " ثلاث مرات بل لأن هناك بعض الألفاظ فى القصيدة تنوه بهذا الشعور وهى " البجعة " و " المطر الثلجى " و " شجر الحور " (تتكرر لفظة الحور chopos مرتين = Alamo أبيض) و " رغوة " وكذلك من خلال بعض الصفات المعتادة (....) و " الصوفى " فى البيت الخامس عشر " ومن هنا " فإن وضع لفظة olmos بدلاً من chopos ولفظة silueta بدلاً من espuma يصبح عملية غير مناسبة بالمرة ". " ولا شك أن هناك شحنة دلالية تدل على البياض سوف نرى بعد ذلك إلى أين هى ذاهبة ؛ إذ قبل ذلك " علينا أن نشير إلى اللون الآخر وهو الأزرق ذلك أن أهميته الأسلوبية تبرز لنا بوضوح عمليات الإحلال التى قمنا بها " أشجار صنوبر خضراء " لكنها " تكاد تكون زرقاء " " البجعة تخفف لونها الأبيض بزرقة السماء " ولهذا فإن القائم بالتبديل الممكن، ربط البجعة فى" الأمر الذى يقضى على المعنى الإضافى، وهذا ما يحدث مع المصطلح " ميدان " حيث حلّ محل " البرج " أى أن خلفية طيران السنونو هى خلفية حضرية وليس السماوية. أما الشمس فى البيت السادس فهى تنير سماء ورد ذكرها مرتين، وهذه الشمس التى سوف تنير القصيدة تعود للظهور ساطعة (...) فى البيت قبل الأخير حيث نجد المفتاح الغنائى الحقيقى للنص وقد تم إبرازه من خلال آخر عملية إحلال يقوم بها إذ وضع لفظة جميل bello وكان صاف claro، غير أن هذه الصفة الأخيرة هى الكلمة المفتاح أو الكلمة المحورية التى تربط القصيدة بكاملها بذلك البيت العادى المنعزل وغير المعبر وهو البيت الأخير وبالتالى اكسبته معنى قوياً ومقنعاً "

ففى لفظة .... claro صاف تتلاقى وتختلط كل الألوان البيضاء والزرقاء وكل ما هو يوم صاف = يوم صاف للغاية. وربما لم تكن هذه الصفة تحمل قبل ذلك تلك الشحنه الضخمة فى اللغة القشتالية ". " كما أن لها خصوصية نقل تعبيريتها القوية

إلى ما بعدها في الخطاب الشعرى على أساس أنه في هذه الجملة مرادفًا لها: أى أن لفظة " جميلة " تصبح بذلك أكثر عمقًا في معناها. ففى قصيدة تشير إلى التقليل في جوانب كثيرة ماهى الوفرة التى يمكن أن تكون لتبرير صفة " جميلة " في نهاية القصيدة ؟ إنها الوفرة في الصفاء طبقًا لتحليل القصيدة، " أرض أسبانيا الجميلة ! " " ها نحن نرى أن علامة التعجب والحماس المستهلكة أخذت تسترد فعاليتها وحسمها: سبب جمالها الصفاء.

نتوقف هنا عن المزيد من الحديث عن تحليل جريجوريو سلبادور؛ ونقول بأن التقنية المستخدمة في هذا التحليل الدقيق هى - ظاهريًا - نفسها التى استخدمتها - على ما أعتقد - عام ١٩٥٢م لتحليل القصيدة رقم ٣٢ لأنطونيو ما تشادو، وكذلك لتحليل قصائد أخرى له مشابهة، وهناك أوضحت أنا أيضًا - وأظن أن ذلك قد حدث لأول مرة - المبالغة التى نراها في المعانى الهامشية عند تكرارها، رغم أن ذلك يتم بشكل غير ظاهرى، وقمت في الوقت ذاته بإبراز عملية العدوى الدلالية التى يمكن أن تتعرض لها تلك المعانى في ظل تلك الظروف أو أن يحدث ذلك لفعالية تقنية الإحلال conmutaciones,.(رغم أننى لم أطلق عليها هذه التمسية). وإذا ما تناولنا قصيدة " على شاطىء نهر دويره " نجد أن ما يتكرر هو المعانى الإضافية، أما في القصيدة رقم ٣٢ (وفى قصائد أخرى كثيرة معاصرة سواء لماتشادو أو غيره من الشعراء) فهى معانى لا عقلانية. وقد تحدثنا قبل ذلك عن النتائج المترتبة على ذلك في كل حالة، فعلى أساس المعانى اللاعقلانية في القصيدة رقم ٣٢ نلاحظ ظهور معنى رمزى غير متجانس: حيث يشير من ناحية إلى مشهد عام و من ناحية أخرى يشير إلى شيء مناقض، ألا وهو الموت. أما في قصيدة " على شاطئ نهر دويرة " يطل علينا معنى له دلالة واحدة monosémico . فما كان " صافيًا " claro أصبح " شديد الصفاء " clarisimo مثلما أوضح لنا جريجوريو سلبادور. وهنا علينا ألا نشعر بالبلبلة عندما نقرأ تعليق هذا الناقد بأن عبارة " أرض أسبانيا الجميلة " تعنى " أنها جميلة لصفائها "، والسبب هو أن الشيء - نقول نحن الآن - لازال واحداً وهو الصفاء وقد

إكتسب قوة قصوى ومنه نجد الجمال مجرد صفة من الصفات. نحن إذن لم نخرج عن هذا الشيء: ونحن بالتالى أمام معنى إضافى. فالصفاء بقوته وكثافتة يصبح جميلا ويتخذ صفة أنه غاية فى الجمال. إذن لا نجد معانى غير متجانسة رغم أنه قد يوجد تغير فى البعد اللغوى العادى هذه القصيدة، وأى قصيدة أخرى [طبقًا للنظرية التى طرحتها فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى] وهو ما أطلقت عليه فى ذلك الكتاب مصطلح " استبدال " **sustituciones**، فعلى سبيل المثال نجد أن لفظة " جميلة " قد تغير! معناها بشكل يختلف عما هو موجود فى القاموس (ولهذا فهى شعرية) غير أن هناك فرقًا بين أن تكون هناك تغيرات دلالية وبين أن هذه التغيرات الدلالية قد تكون متمثلة فى أن كلمة تشير إلى شيئين مختلفين.

عندما نتأمل المقطع الأخير **estrofa** فى القصيدة يجب أن نضع فى الاعتبار أمرا لم يشر إليه جريجور سلبادور رغم أهميته الشديدة: إنه الشعور (هو رمزى فى هذه المرة) بالحماس الذى يتولد عند القارئ، وهو ما أطلقتُ عليه فى كتابى نظرية التعبير الشعرى " الماسية التعبيرية **diamantino expresivo** (١٣) : فلما كان هذا المقطع شديد الدينامية فإنه يلفنا فى متعة عظيمة هى عبارة عن التأثير الجوهرى للقصيدة بأكملها. ونتساءل ما هو مغزى هذه الدينامية ؟ إننا إذا ما وضعنا فى الحسبان تلك القواعد التى عنيتُ بها فى الصفحات التى ألفتها فإننا سوف نستخلص أن مرد الدينامية هنا هو: **أولاً**: النغمة التعجبية، **ثانيًا**: تراكم الأسماء، **ثالثًا**: إلغاء الفعل (فى ارتباط بالنغمة التعجبية) **رابعًا**: وفوق هذا التجلى **climax** الصاعد الذى هو أكثر العناصر فعالية فى هذا المقام. وهنا نجد أن الشاعر لا يقتصر دوره فقط على التنويه بأن أسبانيا جميلة لصفائها بل يوضح لنا ويُشعِرنا بالمشاعر الغامرة التى يحدثها فيه هذا الوضع.

- خليط فى قصيدة من علامات إضافية

وعلامات رمزية. علامات الإيحاء . اللاعقلانية فى خدمة المعنى الإضافى

نتناول الآن موضوعًا آخراً ألا وهو وجود علامة signo فى قصيدة " على ضفاف نهر الدويرة "، ضمن تلك المتعلقة بالمعانى الإضافية Connotativas، لكنها لا تحمل هذه السمة: إنها صفة " صوفى " ("ربيع صوفىّ "). وأقول إن ليس لها بعد يتعلق بالمعانى الإضافية ذلك أن ما هو صوفى لا يحمل معنى إضافيًا هو " البياض " بل " النقاء "، وهذ النقاء هو الذى يأخذ بيدنا بشكل لا واعى إلى شىء مختلف عنه، أى يحملنا إلى تلك الفكرة المتعلقة " بالبياض " التى تحدثت عنها. ومن هنا فإن الانتقال من الصفة المؤنثة صوفية mistica إلى البعد اللونى المشار إليه لا يمكن أن يكون جزءًا من المعانى الإضافية، وذلك أنها صفة بعيدة تمامًا، بل هو من المعانى اللاعقلانية. وهنا ندرك فى هذه الحالة (وفى حالات أخرى غيرها كثيرة) وجود بعد فيه معانى إضافية تتحد بمعنى آخر أو بمعانى أخرى ذات طبيعة لا عقلانية؛ وسوف أتحدث بعد لحظات عن الاتجاه الذى يأخذه هذا النوع من التعاون، إذ قبل أن أقوم بهذا أود الإشارة إلى هذا التعاون وكذلك الشبه القائم بين كلا نمطى المعنى الهامشى، يؤكدان جدوى العثور على مصطلح يشملهما معًا؛ وأقترح أن يكون هذا المصطلح " علامات الإيحاء Signos de sugestion وهو مصطلح إستخدمته فى بحث آخر لى (١٤). إذن نجد أن " علامات الإيحاء يمكن أن تكون " عقلانية " و " معانى إضافية " لكنها أيضًا غير " عقلانية " وبالتالى فهى عناصر " لاعقلانية " وهنا نقول بأن القصيدة، أو جزء منها، مبنية من " علامات الإيحاء " عندما تتواكب معها " معانى إضافية " و " لاعقلانية " طالما أن كلا الصنفين يسيران فى نفس الوجهة الدلالية. وإذا ما إختلطا بهذا الشكل فكلاهما موحيان " sugestionadores" (ليسمح لى القارئ باستخدام هذا المصطلح) وهنا يمكن للاعقلانية أن تكون فى خدمة المعنى الإضافى أو على العكس من ذلك. أريد إن أقول أن المعانى اللاعقلانية - فى إطار السلسلة التى تُدْرج

فيها ـ تكتسب، من حيث سلسلتها، وظيفة معنى إضافى فى نهاية المطاف، أى تصبح معنى واحد و " عقلانية "، وقد يحدث العكس حيث تكتسب المعانى الإضافية – ربما ذات بنفس الطريقة – وظيفة لاعقلانية (وبالتالى ازدواج المعنى) فى نهاية الأمر. وأول هذين الصنفين هو ما نراه فى قصيدة " على ضفاف نهر دويرة " حيث التداعى اللاعقلانى " صوفية – بياض " يتعاون فى إطار وظيفة المعنى الإضافى فى القصيدة ويدفع بباقى العناصر اللاحقة إلى اتخاذ المعنى الواحد والعقلانى فى باقى القصيدة وهذا ما بينته فى السطور السابقة.

المعنى الإضافى فى خدمة اللاعقلانية.

هنا نجد الحالة المناقضة للسابقة واضحة للعيان فى قصيدة فيرلين التى قمنا بتحليلها فى الفصل السادس من هذا الكتاب، كذلك نجد الشىء نفسه فى قصيدة للوركا بعنوان " خوان رامون خيمنث " (ديوان: ثلاثة صور نصفية مع ظلال).

فى الأبيض اللا نهائى،

ثلج، وناردين وملاّحة،

فقد خياله

يسير اللون الأبيض

على بساط أخرس

من ريش حمامة.

بدون عيون، أو هيئة،

ثابت يعانى حلما .

لكنه يرتعش من الداخل .

فى الأبيض اللا نهائى ،

باله من جرح نقى وطويل

ترك خياله !

فى الأبيض اللا نهائى .

ثلج وناردين وملاحة .

لا شك أن الوظيفة التى تؤديها بعض الكلمات الأساسية فى هذه القصيدة الجميلة هى المعنى الإضافى البياض. هناك جليد وناردين وملاّحة وحمامة، ووظيفتها الرئيسية هى أن تثير فينا الشعور بهذا اللون (وقد استخدمت الظرف – principalmente – الرئيسية – فى التأكيد الذى سقته ذلك أنه هناك معان أخرى، بالإضافة إلى ذلك المعنى الإضافى الكثير الأهمية، وهى فى هذا النص " ناردين " التى تحمل معنى إضافيًا آخر هو " التعبير " و ملاّحة " التى تحمل الطعم، " ثلج " الذى يحمل البرودة – الانفعالية – بل ذات طبيعة مختلفة – وهذا ما سوف أشير إليه فيما بعد – أريد أن أشير فى عجاله إلى أننا أمام سمة راديكالية فى الشعر بخاصة وفى الفن بعامة، ألا وهى اللاعملية التى هى جوهر العالم الجمالى: فالشكل الشعرى يتولى فصل كافة المعانى اللاعقلانية أو الإضافية التى يقدر عليها، إلى ما هو أبعد من القيمة النفعية للمضامين، إن قرض الشعر هو تأكيد حرية الإنسان إزاء عبودية النفعية العقلانية).

وعندما نتأمل البياض الذى يستغرق هذه القصيدة الموجزة، نجد أنه عندما يكون ذلك الذى تم تكثيفه من خلال التسلسل، فإنه لا يقوم على كيانه هو، أى أنه ليس غاية فى حد ذاته، فوظيفته إحداث نقلة وهو يتبع اللاعقلانية (١٥)، وإذا ما قام لوركا بذكر وقائع ذات لون أبيض فذلك لكى ينقل لنا مفهوم النقاء؛ إذن نجد أن ما هو أبيض فى القصيدة محل الذكر هو فى حقيقة الأمر رمز للنقاء الذى عليه " الشعار النقى " الذى هو خوان رامون خيمنث فى المرحلة الثانية. وإذا ما كان الأبيض يظهر " شديد البياض " blanquisimo بعد هذا التكرار المتسلسل، فذلك لأن ما هو نقى يريد أن يتبدى أيضًا فى صيغة فيها مبالغة: نقى جدا ، Purisimo

لست فى حاجة إلى إيضاح أن الانتقال من " الأبيض " إلى " النقى " هو عملية لا عقلانية (مثلما كان، ولنفس الأسباب، فى " أقفز إلى كيان آخر " أى الانتقال المعاكس من نقى إلى أبيض فى البيت " وربيع صوفى " من قصيدة " على ضفاف نهر دويرة " لأنطونيو ماتشادو.

غير أن القصيدة لا زالت شديدة التعقيد، فما هو أبيض لا يمثل فيها من حيث المعانى الإضافية فقط: إذ نجده أيضًا بالمعنى المباشر denotativo، إذ يشير البيت الرابع إلى " اللون الأبيض " بشكل مباشر. وهذا النوع من الخلط بين المتناقضات شائع فى السلاسل الموحية sugestionadores، وكذلك فى حالات المعنى الإضافى، عنه فى الحالات اللاعقلانية. ها نحن نرى وجه شبه آخر ـ وهو الربع ـ بين كلتا الظاهرتين، الأ وهو إمكانية أن نعبر بشكل لا عقلانى، من خلال " سلسلة " أو بالمعنى الإضافى فيها، عن مفهوم بعينه يظهر هو الآخر بشكل مختلف: على أنه معنى مباشر denotacioñ؛ ففى قصيدة " على ضفاف نهر دويرة " نجد أن البياض هو المعنى الإضافى للفظة " بجعة " ، " فقاقيع " و " مطر ثلجى " .... إلخ وهو يظهر فى القصيدة على أنه المعنى الحقيقى ألا وهو صفة " أبيض ". كما أن التحليل الذى قمتُ به لقصيدة أنطونيو ماتشادو " المسافر El viajero فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى " أوضح، على ما أعتقد، عن شيئا مشابها إلا أن ذلك كان من خلال منظور أوسع،

ذلك أن مؤلف هذه القصيدة خلط المعانى الإضافية والمعانى اللاعقلانية والمعانى الأصلية ذات التماثل الدلالى فيما بينها. إلام ترجع ظاهرة الدمج أو الخلط هذه ؟ إن تفسير ذلك بسيط، فما يبحثه التسلسل الموحى، سواء من هذا الصنف أو ذاك هو غايتان: أولا: المبالغة فى المعنى، ولنلاحظ أن هذه الغاية لا تتطلب أى نوع من " التهميش " حتى تحدث بل تتطلب " التكرار "، وإذا ما تولّت السلاسل الموحية تكثيف المعانى الهامشية التى تتضمنها فليس مردّ ذلك إلى هامشية تلك المعانى بل هو التكرار الناجم عن هذه التقنية؛ ومن هنا فإنه لكى تتأتى ظاهرة المبالغة فليس هناك فرق بين أن يكون للمضمون المكرر طبيعة المعنى الإضافى أو اللاعقلانى أو حتى طبيعة المعنى الأصلى. ثانيًا: من الواضح أن التسلسل الموحى هو عبارة عن تنويه بمعنى دون الإفصاح عنه مباشرة. غير أن المعنى فى حالة المعنى المباشر **denotacion** يتم التعبير عنه، وهنا نتساءل: مالذى يطرأ على المعنى الأصلى فى حالة ما كان جزءًا من سلسلة – مثل الحالة التى بين أيدينا – بها معانى إضافية أو لا عقلانية ؟ فى هذه الحالة نجد أن المعنى الأصلى يقوم بخدمة باقى المصطلحات المسلسلة كمشارك فعاّل فى عملية التكرار المشتركة. إذن نجد أن هذه الخدمة عبارة عن الإسهام فى عملية تعظيم المعنى المتكرر، ولما كان هذا هامشيًا فى كافة حلقات السلسلة أو فى معظمها يتضح بجلاء أن العنصر المتعلق بالمعانى الأصلية، أو العناصر، تساعد فى دعم وتقوية الهامشية الدلالية لباقى مفردات السلسلة مثلما تفعل هذه العناصر فيما بينها. وإيجازًا للقول ليس هناك أى فرق فيما يتعلق بوظيفته وفعاليته فى إطار السلسلة، أى بين المصطلحات الخاصة بالمعنى الأصلى وبين تلك التى أطلقنا عليها بالمصطلحات الموحية **sugestionadores** ومن هنا فمن الطبيعى الجمع بينهما فى العديد من القصائد.

أعقد أن كل ماقلناه صحيح على أية حال ويصبح أكثر بداهة عندما يستكن المعنى الإضافى فى كلمة أو عبارة هى فى حد ذاتها " بريئة " تمامًا من المعنى الإضافى أو اللاعقلانى، وهذا مانراه – على سبيل المثال، فى قصيدة أنطونيو

ماتشادو بعنوان " المسافر "[١٦] حيث نجد أنه رغم أن العبارة النهائية " صَمَتنا جميعاً " تخلو من تداعيات " متقشّفة " من أى نوع - ليسمح لى القارئ باستخدام هذا الاصطلاح فيما يتعلق بفكرة " الزمن فإنها - أى هذه العبارة - ترث ذلك المعنى الخاص بالعلامات signos اللاعقلانية منها والمعانى الأصلية وهى التى تسبقها فى صورة سلسلة. ورغم هذا الخلط فإن فكرة الزمنية التى تشع من العبارة التى نتحدث عنها - فى إطار السياق التى هى فيه - تصبح مُحَسّة، وتتبدى وكأنها من ذلك النوع اللاعقلانى. ويحدث نفس الشىء فى قصيدة " على ضفاف نهر دويرة " لكن الأمر يختلف فى أنه يتعلق هنا بالمعنى الإضافى. ويلاحظ أن معنى الصفاء الذى يستكن فى صفة " جميلة " فى آخر بيت فى القصيدة (جميلة أرض أسبانيا !) هامشى من ذلك الصنف الإضافى رغم أن الصفاء كان معنى أصليًا فى البيت السابق على ذلك المذكور (يوم صاف).

وبعد هذه الوقفة يمكننا العودة إلى قصيدة لوركا، ذلك أننا لم ننته من تحليلها بعد. وهنا ندرك أن القصيدة تتضمن كلمات أخرى مرتبطة بشكل سرّى بتلك التى تحمل البياض كمعنى إضافى، لكنها لا تمنحنا هذه المرة أحاسيس تتعلق بالألوان: "اللانهائى " (الأبيض) " سجادة خرساء " " ريش حمامة " " بدون عيون " " أو هيئة " بلا حراك " وهنا نتساءل: لماذا نشعر بأن تلك العبارات وكأنها على علاقة بالعبارات الأخرى التى تعبر عن الألوان ؟ لابد أن هناك معنى إضافيًا مشتركًا بينهما جميعًا، الأمر الذى يبرر الانطباع الذى لدينا، لكن ماهو ؟ لنر. لا شك ان صمت أو خرس السجادة وريش الحمام تنوهان " عقلانيًا " (معنى إضافى) بغيبة الصوت، فعدم حراك الشاعر الممدوح وعدم وجود هيئة له يبرزان أيضًا عدم وجود الحركة، أضف إلى ما سبق أن عبارة " بدون عيون " تشير إلى فقدان الرؤية، ولفظة " لا نهائى " (البياض) تشير إلى غيبة التنوعات؛ والأمر فى كل الأحوال يعبر عن غيبة شىء: أى أنه يتقلص فى نهاية المطاف إلى غيبة اللون. من البدهى إذن أننا نواجه فى كل هذه الحالات تلك المعانى الإضافية وهذه - ومعها أيضًا تلك اللونية التى أشرنا إليها -

تتسم بأنها رمزية وتَتْبَع اللاعقلانية؛ فما يتم التعبير عنه (المعبر عنه الرمزى) من خلال غيبة اللون الذى هو المعنى الإضافى، هو جوهر شعر خوان رامون خيمنث فى مرحلته الثانية وقد تمكن من هذا من خلال عمليات الحذف supresiones ذلك أن خوان رامون خيمنث لا يتغنى بالأشياء فى شكلها الخارجى الواقعى بل بها فى إطار بنية مثالية متماسكة داخليًا؛ إن الشاعر يستخلص من الأشياء شكلها الظاهرى السطحى، ويتولى عملية الحذف: إنه يحذف الطنطنة اللفظية والمادية، إنه يحذف العاطفية والحنين: إنه حذف الطُّرفة، والألوان الزاهية الانطباعية. ها نحن الآن نفهم المعنى ـ الرمزى أيضًا ـ الخاص بذلك المعنى الإضافى الذى هو " البرودة " الذى جاء إلينا من خلال لفظة " جليد ": إنه نفى مساو لما سبق أن عرضناه بالنسبة للحالة السابقة أى فقدان أو غيبة الحرارة: فهى من الداخل " ترتعش من الداخل ". من الواضح إذن أن لوركا لايسم الشاعر الذى تغنى به بعدم الحساسية العاطفية: إن خوان رامون " يعانى " لكنه يحاول عدم إظهار ذلك، وبالتالى يصبح كل شىء داخلى: الارتعاشة والمعاناة.

إن غياب شىء مختلف أو حذفه على التوالى فى قصيدة لوركا يمثل بشكل عقلانى (المعبر عنه الرمزى) غيبة أو حذفًا فى شعر خوان رامون، لبعض العناصر التى كانت قائمة فيها. وليس الأمر هو أن لوركا عندما يمثل بعض العناصر على أنها محذوفة، يعمل على التنويه إلى عنصر، أى إلى عنصر واحد، كان قد اقتطعه خوان رامون من شعريته poética (على سبيل المثال: " بدون عيون " إلغاء للون على سبيل المثال، " دون هيئة " – كذلك " ثلج " فى المعنى الإضافى الثانى = إلغاء للعاطفية؛ " سجادة خرساء " = إلغاء الطُّرْفة .... إلخ) ليس هذا. أن ما نعيشه هو أن عملية التقليص – فى قصيدة لوركا – إنما تعبر بشكل لاعقلانى، وبالتحديد، انفعالى، عن جماع الأمر ودون الدخول فى تحليلات تفصيلية (فهذه سمة من سمات المجاز وليس من سمات الرمز. انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب)؛ إنها عملية تقليص(B) من نمط مختلف: وهو الذى قام الشاعر بتنفيذه فى أشعاره التى تنسب إلى المرحلة الثانية لإنتاجه.

واختصاراً للقول نجد أنفسنا أمام ظاهرة معاكسة لما سبق أن ناقشناه معًا، ففى قصيدة " على ضفاف نهر دويره " نلاحظ أن اللاعقلانية فى صفة " صوفى " (" وربيع صوفى ") كانت قد وضعت نفسها لخدمة المعنى الإضافى العام للقصيدة، وبذلك تتولى وظيفة المعنى الإضافى فى هذه الحالة. وفى قصيدة لوركا التى بين أيدينا نجد أن منظومة المعانى الإضافية تتبع اللاعقلانية الرمزية - وهذا هو الفرق - التى تتألف منها القصيدة.

غموض الرمز وعدم غموض المعانى الإضافية:

ننتقل الآن إلى النقطة الأكثر أهمية من المنظور الجمالى والتى تشكل العلامة الفاصلة بين المعنى الإضافى واللاعقلانية، إننى أقصد التأثير الشديد الاختلاف الناجم عن كل واحد من هذين النمطين فى نفس القارئ. وأفضل طريقة لذلك هو أن نسبرأغوار الموضوع من خلال قصائد تجمع بين المعانى الإضافية وبين الرموز ذلك أن هذا الأختلاف سوف تتضح معالمه بسرعة شديدة.

لنعد من جديد إلى قصيدة فيرلين التى ذكرناها قبل صفحات قليلة " **L, heure du berger** " إذ سنجد فيها معنى إضافيًا فى المقطع الأول **estrofa**، كما نجد معنى إضافيًا أيضًا فى باقى الأبيات ولكن بدرجة أقل شفافية كما سأشير إلى ذلك. هذه المنظومة المكونة من المعانى الإضافية تتبع اللاعقلانية، أى الرمز الذى نجده فى العبارة الأخيرة (" وهذه هى الليلة ") لنقم بإضفاء المزيد من التحليل فى هذا المقام؛ فالأمر هو حلول المساء أى بداية الليل ثم حلول الظلام فكافة كلمات القصيدة تحمل المعنى الإضافى بشكل متنام " الرؤية الضعيفة " و " الظل " و " حلول الليل" **Rouge" " brumeux horizon" " brouillard" la prairie s'endort Fumeuse",lune ì" "les Fleus des eaux referment leur corolas" specters incertains" " San bruit" " l'air lonoir lailes sourdes**. ويحدث هذا فى تلك الألفاظ التى تحمل معانى أصلية

تنوِّه بأفكار مناقضة لهذه المعانى الإضافية: هناك تلك المتعلقة بالبعد الصوفى (la grenuille crie) والحركة " Vers les buissons errent les lucioles" " circule un Frisson" والاستيقاظ (les chats - haunts s'eveillent) واللون الأبيض Venus emerge)، نجد أن الخطاب الشعرى هو فى الأساس - حتى هذه اللحظة - عبارة عن تسلسل من المعانى الإضافية، غير أن هذه السلسة تخضع بشكل منفصل للاعقلانية فى الجملة النهائية (وهذه هى الليلة) ويختلف شكل الخضوع عن ذلك الذى شهدناه فى قصيدة لوركا عن خوان رامون خيمنث. ففى تلك القصيدة نجد أن ذلك النوع من الخدمة كان ينشأ مع بداية السلسة: كانت رموزًا تبدأ من المعانى الإضافية، أما فى قصيدة فيرلين فيمكن القول إن ذلك يحدث فقط فى الختام اللاحق؛ نجد أن مكونات المعانى الإضافية مجتمعة والتى تتنامى، إذ تبدأ من الظل وتنتهى بالظلمة، تصب الآن فى الجملة الأخيرة (وهذه هى الليلة) أى بتكثيفها فى دلالتها على أنها " الليل " وبالتالى تتحول إلى رمز. وهذه الليلة هى فى حقيقة الأمر تلك الكلمة المكتوبه أول حرف فيها بالبنط الكبير " la Nuit أى الليل المطبق والذى لا مخرج منه، والليل النهائى والموت، تكونت لدينا إذن سلسلة سابقة على الوعى " preconsciente (الليلة [= لا أرى = عندى مساحة أقل من الحياة = أنا معرض لخطر الموت = موت =] الانفعال بالموت فى الوعى) . نحن إذن لسنا أمام معنى إضافى بل أمام رمز حقيقى : فهناك انفعال " غير ملائم " لاعقلانى؛ وهناك قفزة تماثل تمت من خلال لفظة " جِدّية " إلى أخرى مختلفة تماماً وهى هذيان؛ غير أن من الواضح أنه قبل الوصول إلى اللفظة الحاسمة " ليلة " نلاحظ أن الإلحاح على نفس المعنى الإضافى الذى أخذ يدفع المزيد من الأهمية إلى المعانى الإضافية فى المقطعين الأخيرين للقصيدة أخذا يصدران نوعين من التنويه الرمزى. غير أن هذه النهاية (ليلة) هى التى يصل فيها الرمز إلى أقصى غاية له. إن التقارب المكانى - أى فى قصيدة واحدة - بين الكلمات ذات المعانى الإضافية المحضة (تلك التى يضمها المقطع الأول) وبين الكلمات الرمزية (تلك التى نجدها فى باقى القصيدة وخاصة اللفظة الأخيرة) يمكننا من إحداث مقارنة بينها فيما يتعلق بتأثيرها على أحاسيسنا. فما هو الفارق فى هذا

المقام ؟ لا شك أنه الغموض. فالمعانى الإضافية فى حد ذاتها (طالما أنها لا تذهب إلى ماهو أبعد من مكانها لتصبح رمزية) ليست غامضة وذلك لأنها ذات طبيعة واعية أو أن الانفعال الناجم عنها عقلانى. وهذا ما نتأكد منه من خلال المعانى الإضافية فى المقطع الأول، التى لم تطل من خلال الرمز حتى الآن. أما الرموز فهى على العكس، بمعنى أن بها غموضاً بدهياً وذلك لأسباب متقابلة أى سبب لاعقلانيتها. إننا هنا نشعر بمعنى يتمنّع علينا: إذ نعرف بوجوده وأنه مختبئ وبالتالى فهو ذو صفة " مُلْغِزه "، إذ نجد فى القصيدة التى بين أيدينا - بوجه خاص - لفظة " ليلة " المثقلة بإحساس عميق بالغموض الذى يضفى بظلاله على القصيدة بكاملها ويحولها - فجأة إلى رمز ضخم. وإذا ما قمنا بتحليل مماثل لقصيدة أنطونيو ماتشادو رقم (٩٠) التى أوردناها فى الهامش رقم (١٧) من هذا الفصل لوجدنا إنها تؤكد نفس النتائج التى توصلنا إليها، ففيها نجد الجزء الأول (أى الأبيات السبعة الأولى) تتسم بأنها أبيات تحمل معانى إضافية محضة (حيث نجد المعنى الإضافى فى بعض الكلمات، وهو فكرة الزمن) وبالتالى يظهر هذا الجزء وكأنه ليس به غموض، أما الأبيات الحمسة المتبقية فهى على العكس من ذلك أى رمزية محضة وبالتالى بها شىء من اللا فهم أو الغموض.

الهوامش

(١) انظر جيّرمو دى أوكـام فى summa logicae الطبعة الأولى 10 Ph.M 1951 cap.F.O (Boehner). ويلاحظ أن مصطلح Connotación كنت ، له معانى مختلفة (انظر خ. موبينا "المعنى الإضافى اللغويات، ١٠٧، عام ١٩٧١ - جورج مونان "المشاكل النظرية للترجمة - مدريد - طبعة جريدوس ١٩٧٧م صـ ١٧٢ - ١٩٩) ولايقتصر هذا التعدد فى المعانى على الرؤية المختلفة له التى عليها المناطقة وتلك التى عليها اللغويون. ويتغير معنى اللفظة بالتالى عندما ينظر إليه من زوايا مختلفة عند كل واحدة من مجموعتى المؤلفين المذكورين. انظر على سبيل المثال الفرق الواضح بين المعانى الإضافية عند لويس بلو مفيلد (Janguage لندن - ١٩٥٥م) أو Hjelmslev مقطوعة فى نظرية اللغة - جريدوس ١٩٧١م) وكذلك ما قال به كل من) Ogden y Richards (معنى المعنى. Paialosالطبعة الثانية - طبعة عام ١٩٦٤) أو عند جان كوهين (بنية اللغة الشعرية جريدوس ١٩٧٠م).

(٢) لانجد هذا الخلط عند بلومفيلد أو Hjelmeslev كما يندر أن نجده عند المناطقة وكذلك عند الآخرين ، المذكورة أسماؤهم في المتن، غير هناك بعض اللغويين أو بعض النقاد يتولون إطلاق تسمية المعنى الإضافى على التداعى (أيًا كان صنفه) الذى يتأتى الذهن عندما ننطق بالمعنى الحرفى لكلمة بعينها أو بمصطلح بعينه. ويلاحظ أيضًا أن خوسيه أنطونيو مارتنث قد إنزلق إلى هذا اللبس فى كتاب صدر مؤخرًا له (سمات اللغة الشعرية - جامعة أوبيدو - ١٩٧٥م صـ ١٨٩ ، ٢٠٥، ٤١٦ ... إلخ) عند القارئ.

(٣) أعرب عن أسفي بتقديم عبارات تقنية سوف يكون لها فيما بعد معنى متكاملاً عند القارئ فى الفصل الثانى عشر. ومن خلال استخدام لفظة "الجدية" أريد القول بأن أى معادلة تنسب لمرحلة ما قبل الوعى إنما هى معادلة رياضية، أى أن B = A يعنى فى مرحلة ما قبل الوعى أن A فى مجملها هى B فى مجملها.

(٤) انظر. Martinet A عناصر اللغويات العامة" باريسA ، colin- لعام ١٩٦٠ صـ ٥٣.

(٥) برتراند راسل "المنطق واللغة - ١٩٩٦م صـ R. ch. March صـ ٤١ - ٥٦ انظر أيضًا مارتين ر.م. الحقيقة والمعنى Trouth and Denatotion - دراسات فى نظرية علم الدلالة ١٩٥٨م ... إلخ.

(٦) فردينان ساسير "نظرية اللغويات العامة" بوينوس أيرس - طبعة لوسادا لعام ١٩٤٥م. يتولى فى ص ٢١٢ "يمكن لأى كلمة أن تستوحى أية كلمات أخرى أو أى شىء قد يرتبط بها بشكل أو بآخر" إذن نجد أن عدد التداعيات، من حيث المبدأ لانهائى! فبينما نجد نظامًا يستوحى على الفور فكرة وجود نظام للتتابع، ولعدد محدد من العناصر، فإن مصطلحات واحدة تأتى بالتداعى فى شكل نظام محدد أو فى عدد محدد كذلك. فإذا ماربطنا مصطلحات مثل راغب بشدة، والحار بشدة، وشديد الخوف .. إلخ، فمن المستحيل علينا

أن نقول مسبقا أى شىء عن ترتيب الكلمات التنويهية من خلال الذاكرة، أو أى شىء عن نمطية ظهورها (٢١٢).

(٦ مكرر): لايوجد فى المعنى المضاف أى هذيان، فرغم أن الفاعل قد يضيف - فى بعض الحالات - شيئا لما هو حرفى فإن هذا النسب قد قام به الفاعل نفسه بشكل واع، ولايمكن له أن يبدو وكأنه يهذى، كما لا يتسم بالهذيان أى شخص آخر (القارئ على سبيل المثال) ذلك أنه سوف يبدو أن ذلك الشىء أمر محتمل أى أن يتولى شخص نسبة هذه السمات للشىء محل النظر (مثل الشيوعية وهل هى حسنة أو سيئة). ويحدث العكس إذا ما بدت هذه النسبة واضحة للفاعل ففى هذه الحالة نجد أن العلاقة الرمزية التى أقامها هكذا بين الشىء بمعناه الحرفى وبين الشىء المرموز ستبدو لذى الشخص وكأنها ذات متناقضة وبالتالى فهو غير مسئول عنها ذلك لأنه أقامها خارج دائرة ما هو عقلانى.

(٧) تحدثت فى أكثر من بحث لى عن هذا البعد المهم والقائل بأن الرموز عندما يتكرر يأخذ فى الاقتراب من الوعى حتى يستقر فيه بالكامل. إذ يبدأ إنطلاقًا من اللاعقلانية "القوية" ثم إلى اللاعقلانية "الضعيفة" ثم إلى ما هو أضعف من ذلك وأخيراً تفقد اللاعقلانية هويتها بالكامل. وهذا هو ما يحدث - على سبيل المثال فى اللاعقلانية الخاصة بالايحاءالمركّب "الألوان الصارخة" أو فى حالة الصورة الشعرية الإيحائية الكائنة فى اللغة الدارجة "خوانيتا مثل القطار". فقد أصبح التعبير اللاعقلانى واضحاً بالكامل أى أننا أمام ألوان حية وغير منسجمة، وخوانيتا امراة شديدة الجاذبية.

(٨) انظر "نظرية التعبير الشعرى" الطبعة المشار إليها - الجزء الأول صـ ١٥٢ - ١٥٤ وصـ ١٨٣ - ١٨٥.

(٩) لا بالنسبة لهذه النقطة، ونعم بالنسبة لهذه الأخرى: فعندما يفقد التعبير بعده اللاعقلانى ويصبح تعبيراً موضوعياً denotativo فإن ذلك يكون من خلال البعد المعجمى ومن خلال المفهوم أو المضمون غير الشعرى إذ يدخل التعبير ضمن الموروث اللغوى. ويمكن أن يحدث أمر مماثل بالنسبة للمعانى الإضافية كما رأينا، لكن ذلك لايحدث دوماً.

(١٠) أشرح فى كتابى "السريالية والترميز" السبب فى هذا الاتجاه القوى.

(١١) لعدد من المؤلفين. مدريد - طبعة كاستاليا ١٩٧٣ "على ضفاف نهر دويرة لأنطونيو ماتشادو" صـ ٢٧١ - ٢٨٤ .

(١٢) المصدر نفسه صـ ٢٧٨،

(١٣) نظرية التعبير الشعرى - مدريد طبعة جريدوس ١٩٧٠م الجزء الأول صـ٣٣٧ - ٣٦٠،

(١٤) أطلقت فى كتابى ذاك مسمى "الدينامية التعبيرية" على تلك القدرة التى يتوفر عليها نص بعينه فى إجبارنا على قراءة سريعة أو بطيئة، فإذا ما كانت الأولى، فإن الدينامية سوف تكون إيجابية، أما إذا كانت الثانية فالدينامية سلبية. وتأتى بالدينامية الإيحائية كل من الأفعال الرئيسية والأسماء وأبيات الشعر أو العبارات الموجزة وخاصة كلمة الختام فى صعودها. أما الدينامية السلبية فهى من سمات أبيات الشعر أو العبارات المطوّلة والظروف، والجمل التابعة والصفات والتكرار وكذا كلمة الخيام فى هبوطها. غير أن الأمر ليس له علاقة بالإيقاع.

(١٥) نظرية التعبير الشعرى - مدريد - ١٩٧٠م الجزء الأول صـ٢٢٠ والهامش رقم ١١ فى نفس

الصفحة المذكورة.

(١٦) رأينا شيئًا مشابهًا فى قصيدة لفرلين فى الفصل السادس من هذا الكتاب. ويمكننا أن نرى أمراً مماثلاً فى القصيدة رقم ٩٠ لأنطونيو ماتشادو:

لازالت الأشجار تحتفظ

بقممها خضراء،

لكنها الخضرة الذابلة

لليانع الذابل

مياه النافورة

على الحجر الغليظ

والمغطاة بالأخضر

تنزلق صامتة.

تنتزع الرياح بعض

الأوراق الصفراء.

رياح المساء

على الأرض الظليلة!

(١٧) ها هى القصيدة:-

فى الصالة الأسرية، الظليلة

وبيننا، الأخ العزيز

الذى رأيناه يرحل نحو بلاد بعيدة

فى حلم الصبا ذات يوم صاف

اليوم صدغاه فضيان،

وله خصلة شعر رمادية على الجبهة الضيقة،
أما القلق البارد لنظراته
فيعكس أن لا تكاد هناك روح.

تسقط أوراق قمم الأشجار فى الخريف
فى تلك الحديقة الكئيبة والعجوز،
المساء، خلف الزجاج المبتل
يتزين، وكذا فى عمق المرآة.

وجه الأخ يضىء
برقة، فهل ذلك صحوة
ذهبية فى ذلك المساء الآخذ فى الزوال ؟
أم هل هى رغبة فى حياة جديدة من خلال زمن جديد ؟

هل سيندم على الشباب الضائع ؟
الذاتية المسكينة، ها هى قد ماتت بعيدا.
فهل يخشى الشباب الأبيض الذى لا مثيل له
أن عليه أن يغنى على بابها ؟

فهل تبتسم للشمس الذهبية
فى أرض حلم لم يتم العثور عليه،
وهل ترى مركبه وهى تشق عباب البحر الصاخب،
ذات الرياح والضوء تلك الشمعة البيضاء المنتفخة ؟

لقد رأى أوراق الخريف

الصفراء وهى تدور، ورأى
أغصان الأوكالبتوس ذات الرائحة، وحقول الورود
التى تفصح لنا من جديد عن ورودها البيضاء . . .

وهذا الألم الأمثل أو غير الواثق
فى رعشة دمعة ويوقفها
وبقايا نفاق رجولى
ينطبع على السحنة الشاحبة

لوحة جادة على الحائط، تزيد
من وضوحه . أما نحن فنشرد .
تضرب دقات الساعة تيك تاك
فى حزن المنزل، نصمت جميعا .

الفصل العاشر

تصنيف اللاعقلانية حسب أصولها

الجذور التاريخية للاعقلانية

يمكن تصنيف اللاعقلانية حسب أصولها، وبالتالى هناك صنفان محددان للغاية ومختلفان: أحدهما تاريخى أما الآخر فهو متعلق بفترة زمنية معينة **sicronic**، ولنبدأ بالصنف التاريخى (التعاقبى) **diacrònico**، فالتاريخ الذى مرت به كلمة ما، أى كونها ـ سابقا ـ جزءًا من سياقات ممكنة، أحيانًا ما نجده إمكانياتها الحالية فى التداعى اللاعقلانى ـ لنأخذ مثلاً بداية قصيدة للوركا بعنوان " ضيق وليل **" Malestar y noche**

وَزْوار.

فى أشجارك المعتمة.

ليلة ذات سماء متعلثمة

وهواء فيه تأتأة

ثلاثة سكارى يخلدّون

حركاتهم بالنبيذ والحداد.

ونجوم الرصاص تدور

على قدم.

وَرْوار

في أشدجارك المعتمة

أنا فى حاجة إلى تحليل هذا الجزء من القصيدة بشيء من العناية قبل الدخول فى مناقشة القضية التى تهمنا، فكل شىء فيها لاعقلانى رمزى. فضمير المفرد المخاطب " أنت " الذى يظهر هنا (أشجارك) هو ناتج عن إضفاء الموضوعية على " الأنا " الخاص بالشاعر: " أشجارك " وبالتالى تعنى العبارة " أشجارى " أى أشجار الرّاوى الشعرى، لكنها تحمل بشكل لطيف ـ إضافة إلى ذلك ـ صفة الملكية ذات المعنى العام " أشجارى المعتمة مثلما هو الحال بالنسبة لكل إنسان " وهنا يبدأ الترميز فى تلك العتمة الشعرية. إذن ماذا يعنى هذا من الناحية اللاعقلانية ؟ إنها العتمة التى عليها روحنا، والظلمة التى عليها جهلنا بالحياة ومصيرها لاحقًا. ويتولى البيت الثانى مدّ رمز الظلمة:

ليلة ذات سماء متعلثمة

وهواء فيه تأتأة

الأشجار معتمة، وإذا ما كان هناك إتّساق فالمشهد الموصوف هو مشهد ليلى. وهنا نجد أن المعنى الذى عليه الليلة هنا لن يختلف عن ذلك الذى عليه العتمة السابقة، فمنها قد أصابته العدوى، وهنا نجد أن لوركا يسير فى ممارسة أخرى متنامية وقوية فى الشعر منذ المدرسة الرومانسية، ألا وهى تعضيد المناخ من خلال الشخصية personaje أو من خلال عنصر من الموضوع مُدْرج فيه: ذلك أن نسبة روحا معتمة يتوافق معها مناخ ليلى: وهنا تطل علينا من جديد ظاهرة " التراسل " correspondencia، ولما كانت هذه الليلة " متعلثمة " وهواؤها " يتأتئ فهى مرتبطة بعدم المعرفة الإنسانية. التعلثم والتأتأة ـ فى إطار لاعقلانى قوى - تعنيان أن الأشياء تفصح لنا عن نفسها

(السماء و الهواء) بطريقة متقطعة. إن من يعانون التعلثم والتأتأة هم نحن، وهذه فكرة تسهم في ظهور رمز آخر ألا وهو السّكارى؛ فهؤلاء الناس يعبّرون عن الواقع ولكن بشكل فيه تقطّع وتعلثم، حيث إنهم يجدون أنفسهم فيه - أي الواقع - تائهون ولا يعرفون الوجهة التي يجب أن يسيروا فيها، والأمر هو أن الأنا الخاص بالشاعر المُمَثّل في السّكارى هو الأنا العام للإنسان الذي دائمًا ما جهل (ومن هنا استخدام فعل " يخلد ") ويجهل بشكل غامض معنى الأشياء. وهنا يمكننا أن ندخل لمناقشة الأمر الذي يهمنا: لماذا هنا ثلاثة من السكارى فقط ؟ ولِمَ لم يكونوا أربعة أو خمسة أو أثنين أو ثمانية ؟ إن كل شيء في الشعر له مغزاه (وغالبًا مالا يكون واحداً بل هناك أكثر من واحد في آن معا)، فهل من الناحية الشعرية يمكن ذكر ثلاثة من السكارى أو عدد آخر في نص لوركا ؟ علينا أن نسجل في بداية الأمر ملاحظة، وهي أن الصفة العددية " ثلاثة " تكتسب في القصيدة تداعيات **asociaciòn** تتسم بالأهمية تفتقر إليها الصفات العددية الأخرى؛ ولما كانت الغاية من وراء ذكر ثلاثة سكارى فقط التنويه (ولو من بعيد كما قلنا) بالأنا الكوني للشاعر أي الأنا الذي يمتد **trasciende** حتى يصبح الناس كلهم، فمن المناسب استخدام عدد قد يتناسب مع هذه الغاية المتعالية **Tracendentali Zaciòn** ولنر الآن السبب الذي من أجله يتولى الرقم ثلاثة الوفاء بهذا الهدف كنت قد أشرت في كتابي " نظرية التعبير الشعري " إلى أن الكلمات تحتفظ بالمعنى المنطقي الذي كان لها في سياقات أخرى، من حيث هو معنى لاعقلاني، والشرط هو أن تكون هذه السياقات معروفة بدرجة كافية. وبطريقة حَدْسية يستخدم الشاعر في عمله التراب الدلالي الذي " اتسخت " به كلمات اللغة مع مرور الزمن. والذي لم أكن أعرفه عندما فكرت في ألأمر من هذا المنظور هو كثرته وشيوعه، ومن هنا نجد لفظة ثلاثة التي أتى بها لوركا. فهناك العديد من النصوص التي ترجع إلى القرون الوسطى استخدمت العدد ثلاثة كتنويه بالثالوث المقدس في العالم المسيحي، وإذا ما قمنا بعملية إحصائية له في الكوميديا الإلهية في أجزائها الثلاثة لوجدنا (٩٩) أغنية (٩ = ٣×٣ ، ٩ = ٣×٣) إضافة إلى المقدمة وكلها موزعة على ثلاث وثلاثين أغنية (٣٣ = عددان متجاوران كل منها ثلاثة) وهناك الشخصيات الثلاثة،

ولا تقتصر العملية فقط على الشخصيات، فعلى سبيل المثال نجد فى الأغنية الثالثة، وهى " الجحيم "، " إمبراطور المملكة الألهية " له ثلاثة وجوه (" vidi tre Faccea la sue testa ") وتحت كل واحد منها جناحان كبيران، (إجمالاً هناك ٦ = ٣×٢) وتتولد عنها ثلاثة: كاسيو وبروتو وجوادس إسكاريوتى.

لماذا نواصل ؟ نجد العصور الوسطى تفصح لنا عن هذا الملمح فى كافة تجلياتها، وهنا نجد أن ما يقى له من هذا البعد الميتافيزيقى واللاهوتى بقية أو طعماً لاعقلانيا متعاليًا transcendental، حيث تولى لوركا تنشيطه بفعالية واضحة فى قصيدته " كدر وليل ". نجد إذن أن لفظة " ثلاثة " ليس لها هنا اليوم نفس البعد التنويهى، (عكس ما كان لها خلال العصور الوسطى؛ حيث الانعكاس غير واضح الملامح لطبيعة ما هو ميتافيزيقى مؤكداً على الثالوث المقدس)؛ ومع ذلك فالكلمة " ثلاثة " محاطة بمناخ ما يتسم بالتراسندنتالية ممَا يجعلنا نشعر أن هؤلاء " السّكارى الثلاثة " كأنهم يمثلون أنا شعريًا كونيًا يحيط بجماع بنى الإنسان، ومن البدهى إذن أنه لم يكن من الممكن التوصل إلى نفس الغاية باستخدام رقم آخر. وهنا يمكن القول بأن اللاعقلانية تضرب بجذورها فى هذا المثال فى الجانب الدياكرونى (التاريخى أو التعاقبى).

ويمكن أن نسوق المزيد من البراهين على شيوع هذا الصنف من اللاعقلانية التى تضرب بجذورها فى التاريخ من خلال نص لوركا الذى بين أيدينا، فهناك مثال آخر وهو الخاص ب " نجوم رصاص ". فدوران هذه النجوم على قدم واحدة يؤدى نفس الوظيفة التى يؤديها الرمز الخاص بالسكارى الثلاثة: أى أنه يثير فينا بشكل لاعقلانى الإحساس بأن الأشياء فى هذ العالم غير متغيرة وغير عاقلة، أو بمقولة أخرى لها دلالة بين بين ويتم تلقيها بشكل غامض؛ ومن جانب آخر نرى هذه " النجوم من الرصاص " تحمل فى ذاتها معنى آخر - إن لم أكن مخطئًا فى تقديرى - وهو معنى لا عقلانى ذو جذور تاريخية. فعندما تم النظر إلى الأفلاك على أنها هى التى تتحكم فى مصير الإنسان – خلال زمن كان الاعتقاد بدور الفلك قويًا - نجد أن لفظة " نجوم "

لا زالت تحمل حتى الآن إمكانية التنويه بشكل لاعقلانى لفكرة " المصير " إذن نجد أنفسنا أمام المصير الإنسانى الذى يتم تصويره لنا على أنه اللامعقول، دلالته تحمل بعض الإشكاليات الواضحة السلبية، ومن هنا (وليس هذا فقط رغم أنها تحمل طياتها ازدواجاً فى المعنى بسبب البعدالواقعى المتعلق بلونها) فإن هذه النجوم من رصاص: مصيرنا رمادى وثقيل مثل الرصاص.

أصبح بدهياً لدينا إذن وجود اللاعقلانية التى تضرب بجذورها فى التاريخ فقد لاحظنا وجودها مرتين فى أغنية قصيرة.

حالة شعرية للتعاقبية الموجودة

داخل القصيدة نفسها

هناك تنويعات كثيرة لهذا الصنف الأول ومنها ما سوف أعرض له الآن وهو أن هذه التعاقبية diacronismo تستقر داخل القصيدة نفسها. ومن أمثلة ذلك قصيدة موجزة لأنطونيو ماتشادو بعنوان " نشيد إلى إقليم الأندلس cantela A ndalucia "

قادش، وضوح مُمَلّح. غرناطة

مياه مستخفية تبكى.

رومانية وعربية قرطبة تبكى.

ملقة مُغَنيّة

ألمرية، مذهّبة

جيان قضية، ويلبة، شاطىء

القوارب الثلاثة.

وأشبيلية.

يلاحظ في النص الأصلي - أن كل واحد من إسماء المدن الأندلسية المذكورة تعقبه صفة، غير أن هذا النظام يتم كسره في البيت الأخير إذ نجد أن " أشبيلية " غير مصحوبة بأية صفة. وهنا نجد أن فكرة المدينة، التي تدخل فيها " أشبيلية " بصفة عامة، قد تعرضت تاريخيًا للتلوّث من جراء هذه الفكرة القائمة في كل واحدة من أسماء المدن السابقة، وبالتالي فعندما تعبر لفظة أشبيلية في النهاية عما يقوله الشاعر (" وأشبيلية ") نضيف نحن إليها بشكل غير مباشر ودون أن ندري (" أي بشكل لاعقلاني ") مؤثرات ذلك التلوّث الإيجابي الذي صاحب لفظة " مدينة " على مدار أبيات القصيدة. ولكن ماهو ذلك التلوث الإيجابي الذي صاحب لفظة " مدينة " من " تلوث " ؟ هو ذلك البعد الإيجابي المتراكم، نحن نشعر إذن عندما نقرأ القصيدة أن أشبيلية فوق كل مديح، أي أننا منحنا هذه المدينة، بشكل لاعقلاني، المعادل الأنفعالي لشيء مماثل لكافة الصفات السابقة.

هناك سببان يجعلان من هذه الحالة أمرًا مثيرًا للدهشة وفريداً من نوعه وهما:

أولا: أن التلوث هنا ليس سابقًا في وجوده على القصيدة التي بين أيدينا، فالشاعر لا يضع في اعتباره التلوث الدلالي الذي أخذ الزمن يلقي به على القصيدة التي بين أيدينا، وإنما هو الشاعر – الذي يتولى عملية التلويث باستخدامه له مسبقًا بشكل معين (أي عبارة عن اسم مدينة تلتصق به بعض السمات الإيجابية).

ثانيا: أن فاعل التلويث ليس كلمة في حد ذاتها (" أشبيلية ") بل هي هذه الكلمة فقط من حيث إنها تشتمل على معنى عمومي (" مدينة ").

البعد التاريخي diacronia للاعقلانية

يمكن ألا يكون أدبياً بل إجتماعياً

علينا أن نضيف هنا إلى أن هذه الجذور التاريخية ليس بالضرورة أن تكون أدبية، إذ يمكن أن تكون اجتماعية، ففي القصيدة رقم (٣٢) لأنطونيو ما تشادو والتي

قمنا بتحليلها قبل ذلك فى الفصل السادس من هذا الكتاب (من ديوان ,Soledades (Galeriás y otros Poemas

نجد أن العلاقة بين " شجر السّرو " والموت قائمة وليس ذلك لأن الشعراء قد استخدموا كلمة " سرو " فى ذلك المعنى، وإنما لأن الناس رأوا قبل ذلك (جذوراً تاريخية) أشجار سرو بشكل فعلى فى المقابر. وهنا نجد أن الحياة، وليس الأدب، هى التى تخدم كسابقة سياقية للكلمات التى تضم معانى لاواعية.

الجذور الآنية Sincronica للتداعيات اللاعقلانية

اعتباراً أو إبتداء بالمعنى (المباشر أو الإضافى)

وإذا ما أتضح لنا أن اللاعقلانية قد ترتبط بالخلفية التاريخية diacronia، يصبح أقل غرابة ربطنا لها بما هو آنى Sincronica، وفى هذه الحالة نجد أن مصدر التداعى asociaciòn، يوجد أحياناً فى الدّالِ وأحياناً أخرى فى المدلول؛ والصنف الثانى - المدلول - هو ماتراه فى بيت الشعرالذى قمنا بتحليله فى الفقرة السابقة على هذا الموضوع وهو " الخيول سوداء "، فالرابطة القائمة بين " الخيول سوداء " وبين " الليل، " و " الموت " مصدرها المعنى المباشر denotativo وهو " أسود ". وهنا على أن أوضح ماهية " المعنى المباشر " ذلك أنه توجد أمور - هى الأكثر شيوعاً - يرتبط فيها التداعي اللاعقلانى بالمعنى، غير أن ذلك لا يكون خلال " المعنى المباشر " مثلما هو الحال فى مثال " الخيول السوداء " بل من خلال " المعنى الإضافى " [١]. ويحدث ذلك كما شهدنا عندما يصبح المعنى الإضافى في خدمة اللاعقلانية: أى التداعى بين " ثلج وبين " نقاء " فى قصيدة لوركا التى عنوانها خوان رامون خيمنث " حيث لا ينبع من المعنى المباشر الخاص " بالطقس " بل من المعنى الإضافى " للبياض " الذى تتضمنه اللفظة. ولنأخذ مثالاً آخراً من نفس القصيدة رقم (٣٢) لأنطونيو ماتشادو مركزين انتباهنا على لفظة " humean ينبعث منها الدخان"

جذوات الشفق المائل للحمرة

خلف السّرو الأسود ينبعث منها الدخان.

نعرف أن الكلمات الأساسية فى هذه القصيدة تتداعى، بشكل لاعقلانى، مع فكرة الموت، ويقوم بنفس الوظيفة مصطلح " humean يصدر منه الدخان ". وهنا نتساءل : ماهى الحلقة التى تصل بين ينبعث الدخان وبين الموت ؟ لا شك أن تلك ليست المعنى المباشر لعبارة " ينبعث الدخان " الذى هو " تصدر دخانًا ". بل نعم هو المعنى الإضافى " للسواد " الذى يرافق هذه العبارات (وهنا أنتهز الفرصة لمزيد من الإلحاح على الطابع الشائع الذى هو " المضىء lucido للمعنى الإضافى، مقابل اللامضىء للمعنى اللاعقلانى. فعندما نقرأ humean نجد أن فكرة " السوداء " تَمْثُل فى أذهاننا وهو راجع إلى أننا لم نخرج عن الكأس الذى نتحدث عنه: هذا هو معنى إضافى. غير أن لفظة الموت ليست على نفس الشاكلة حيث تظل مختبئة تمامًا، كما أنها تمثل القفزة نحو كيان آخر ألا وهو المعنى اللاعقلانى).

– الجذور الآتية Sincrònica للتداعيات اللاعقلانية :

ابتداء من الدّال (وبالتالى فهى شاملة، وكذلك جزئية بالتطابق).

كنت قد أشرت قبل ذلك إلى وجود الكثير من الحالات التى يتولد فيها المعنى اللاعقلانى فى الدّال، وبالتالى فإن التماثل فى لفظة Jorobados محدّبو الظهور، بمعنى " أنهم منكفئون على ظهورهم "، مع لفظة " Jorobados" محدّبو الظهور، أى بمعنى " رجال ظهورهم حدباء "، وهو ما شهدناه فى قصيدة الرمانث التى ألفها لوركا وجئنا بها فى صفحات سابقة من هذا الكتاب (رومانث الحرس المدنى)، أقول إن هذا التماثل ليس منبثقًا من المعنى، وإنما ينبثق من التوافق الصوتى لكلا الدّالين. غير أننى يجب أن أنبّه إلى أن اللاعقلانية – ابتداء من الدّال - تهىء الموقف لاحتمالين:

إذ نلاحظ - فى الحالة التى بين أيدينا - واحداً منها وهو التماثل الصوتى. فلفظة Jorobados بمعنى معين مماثله للفظة Jorobados بالمعنى الآخر؛ غير أنه لا يوجد دائمًا هذا التماثل، إذ يكفى وجود شبه، بمعنى التوافق غير الكامل، أى أن التطابق جزئى بين الدّالين. ويلاحظ أن أغنية لوركا التى علقنا على جزء منها سابقًا تنتهى بهذه الأبيات

ألم فى صُدغ قهره

إكليل زهور من دقائق.

وماذا عن صمتك ؟ إن السكارى

الثلاثة يغنون وهم عرايا.

غرزة خياطة من حرير طبيعى

هى أغنيتك.

وَرْوار

أوكو، أوكو، أوكو،

وَرْوار

يجب أن نتولى تحليل هذا الجزء تحليلاً مفصّلاً، فنحن نعرف أن الصداع محصلة سيئة لتناول الخمر بشكل يزيد عن الحد، وبغض النظر عن هذا التبرير العام فإن ذلك الصداع له فى القصيدة دلالة لاعقلانية مستقلة، مثلما هو الحال فى مثال " نجوم من رصاص ". ولما كنا نعرّف أن حالة الثمّل التى عليها السكارى الثلاثة هى تعبير عن عدم وجود معنى للعالم المحيط بنا، كما أن هذا المعنى " عدم وجود معنى " يرتبط بوجود الزمن، الذى يجعلنا نهزم ويؤدى بنا إلى الموت، فإن ألم الصدغ يفهمه لوركا كمعنى يرجع فى جذوره إلى عملية " إكليل زهر من الدقائق ". وأمام هذا الاستدعاء الرهيب لمرور الزمن والشعور الأليم به يعود الشاعر، متسائلاً، إلى الشخص الذى يخاطبه، والذى نعرفه، من خلال البيت الثانى للقصيدة (فى أشجارك

المعتمة) بأن يقول له: وصمتك ؟. أى صمت هذا ؟ إننى أرى أن هذا الصمت هو الترقب ، الذى عادة ما نكون أسراه ، إنه عندما يكون هناك خطب من الخطوب ألمّ بنا . إنه صمت من مستغرق فى تفكير مأساوى يتعلق بمرور الزمن. وفى مقابلة للصمت الذى عليه المفرد المخاطب (صمتك) نجد السكارى يغنّون

.... السكارى

الثلاثة يغنون وهم عرايا

" يغنون " من حيث إنهم غارقون فى خضم المعرفة العليا للامعقول الذى عليه مصيرنا. ويفعلون ذلك وهم " عرايا " أى أنهم يعبرون بذلك عن جوهرهم أو عن ماهيتهم فقد زال عنهم كل شيء اللهم إلا الثمّل.

يمكننا الآن أن ندخل إلى تحليل النقطة التي تعتبر مركزية لنا في هذا السياق.

غرز خياطة. من حرير طبيعي

أغنيتك.

وَرْوار

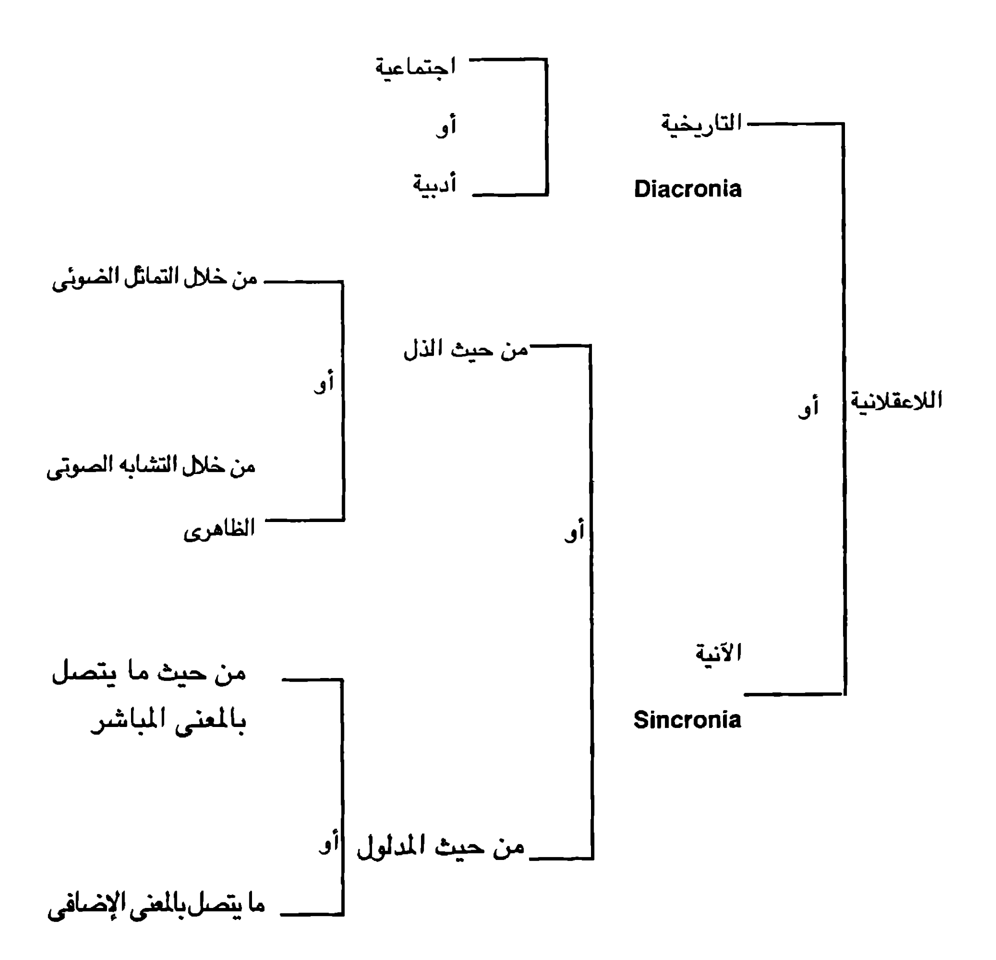
أوكو، أوكو، أوكو،

وَرْوار

تتسم أغنية وَرْوار بأنها متقطعة (أوكو، أوكو، أوكو) مثلما هو الحال فى الليلة " المتلعثمة " وفى " تأتأة " الهواء، وذلك فى تراسل رمزى مع معرفتنا غير الواضحة للحياة ومغزاها. وهنا يصبح واضحاً أمامنا المعنى، الذى ظل مختفياً حتى الآن، وهو طائر الورْوار وغنائه الغامض. إن الشاعر يطلق مسمى " غرز خياطة **pespunte** " على ذلك الغناء ليعبر بذلك عن طبيعته المتقطعة وتنتهى القصيدة بتكرار جزء من القفل الذي يتبدى لنا على أنه زمن محض غير رصين فى لا معقوليته الغامضة: " أوكو، أوكو، أوكو،. الوَرْوار " وفى النصف الأول من بيت الشعر نعثر على تركيبة تنسب إلى

لغة أخرى تقوم بذور المحاكاة لغناء الوَرْوار. ولما كانت هذه الأصوات تشبه لفظة " كوكو " فإنها تستدعى - إضافة لذلك - الساعة الزمنية التى هكذا تسمى، وتسهم فى إحداث الانطباع لدينا بعنصر مرور الزمن الذى نتلقاه فى حَدْسنا القارئ لهذا الجزء من القصيدة. إذن أصبح من الواضح أن بيت الشعر " أوكو أوكو أوكو أوكو " يستدعى هذه التركيبة " كوكو = ساعة الكوكو = الزمن " وهذا إنطلاقًا من الدّال، غير أن ذلك يتم من خلال تشابه صوتى ظاهرى بالعنصر الأول لسلسلة التداعى التى ذكرناها. (هناك مشكلة أخرى وهى السبب الذى من أجله نرى أن هذا التماثل من خلال التداعى - والذى يعتمد على قاعدة غير جوهرية - يثمر شعرًا وليس نكتة، إذ سنقوم بذلك من خلال الفصل الثانى عشر من هذا الكتاب؛ ومع ذلك أقول - دون الدخول فى الموضوع - إن هذا السبب يجب أن نبحث عنه فى اللاعقلانية التى تحدث فيها تلك المعادلات التماثلية. فلما كنا غير واعين لها - لتلك المعادلات - فلا يمكن أن نلاحظ فيها تعدد المعانى، كما أن الفكاهة، القائمة على تعدد المعانى، لا تتأتى.

ويمكن أن نلخص كل ما قلناه فى الجدول التالى


اجتماعية
أو
أدبية
التاريخية
Diacronia
من خلال التماثل الضوئى
من حيث الذل
أو
اللاعقلانية
أو
من خلال التشابه الصوتى
الظاهرى
أو
الآنية
من حيث ما يتصل
بالمعنى المباشر
Sincronia
أو
من حيث المدلول
ما يتصل بالمعنى الإضافى

الهوامش

(١) وبعد كتابة هذه الفقرة أقرأ شيئًا مشابها Kegami ا (فى علم الدلالة البنيوى - اللغويات العدد ٣٣ - لعام ١٩٦٧ صـ ٤٩ - ٦٧) إذ يقول بأن المعانى الإضافية مصدرها الدّال أو المدلول أو أنها تولد من خلال التداعيات الناجمة عن الشىء محل النظر .

الانتقالات اللاشعورية

الفصل الحادى عشر

انتقالات لا شعورية بين الرّامز والمرموز

الجمع بين اللاعقلانية وبين المعانى الإضافية فى التداعيات المعقدة :

بعد أن درسنا فى الفصل السابق جذور اللاعقلانية علينا أن نتناول فى هذا الفصل بعض دقائق الانتقالات اللاشعورية، وهنا أعتقد أنه ليس من باب التكرار أن نرجع بأبصارنا مرة أخرى إلى التداعى، " أوكو = كوكو = ساعة الكوكو = زمن "، الذى شهدناه فى قصيدة "كدر وليل"؛ فأول شىء نلاحظه فى هذه الإطلاله العميقة والجديدة هو أن الأمر عبارة عن تداع لاعقلانى من النوع الذى يرقى لا إلى القوة الثانية (مثلما هو الحال بالنسبة للأمثلة التى رصدناها فى هذا الفصل السابق) وإنما إلى القوة الثالثة إذ لدينا الآن ثلاثة من العناصر التى أتى إلينا بها الدّال الأوّلى، غير أننا ندرك وجود بعض الأشياء الأخرى ذات الأهمية ألا وهى أن انتقال القوة الأولى فى التداعى " كوكو " إلى الثانية وهى " ساعة الكوكو " مماثل تمامًا لعملية الانتقال السابقة من " أوكو " إلى " كوكو " إذ به، مثل السابق له، طبيعة لاعقلانية كما أنه يبزغ من الدّال من خلال مجرد التشابه وليس من خلال التماثل: فلفظة " كوكو " تتوافق جزئيًا من الناحية الصوتية مع عبارة " ساعة الكوكو " وهنا نجد أن الانتقال من الثانية إلى القوة الثالثة (أى من " ساعة الكوكو " إلى " زمن ") يتسم بطبيعة مختلفة عن التداعيات السابقة، فهو ـ أى الانتقال ـ لا يبدأ فقط من

المعنى الأصلى ولا من الدّال؛ كما أننا لسنا أمام نوع من التداعى يتسم فى حد ذاته باللاعقلانية، والأمر هو أنه عبارة عن معنى إضافى. من البدهى أن فكرة الزمن تعتبر معنى إضافيًا للمعنى الأصلى للفظة " ساعة " وهذا ما أريد أن أصل إليه؛ فمن الضرورى أن نقول، مع هذا، أن الظاهرة يجب أن تصنّف فى إطارها العام فى دائرة اللاعقلانية: وحتى يمكن أن تطبّق هذه التسمية يكفى أن يتسم بها الجزء وليس الكل ذلك أنه عندما تنبهر العقلانية بهذا الجزء فمن البدهى والمنطقى أن تنبهر بما يترتب على ذلك من تداعيات ثرية من هذا الجزء، ويندرج هذا على المحصلة النهائية للسلسلة التى هى حجر الأساس وقول الفصل فى الأمر. أضف إلى ما سبق أنه طالما أن المصطلح A، أصبح مماثلاً دون أن ندرى، للمعنى الإضافى الخاص به وهو B فإن ذلك المعنى الإضافى قد تخلى عن طبيعته وأصبح معنى لاعقلانيًا، ذلك أننا قفزنا بالفعل وبشكل لاشعورى إلى كائن آخر هو المُمَثَّل فى المعنى الإضافى. ورغم أن المعنى الإضافى يمكن أن يكون فى حد ذاته عقلانيًا، وأحيانًا كثيرة ما يدخل الوعى فهو ليس كذلك أى ليس التماثل الذى يحمل فى طياته دومًا ذلك التناقض وعدم الملائمة الانفعالية .

عدد أجزاء السلسلة اللاشعورية :

من الملائم أن يكون ذلك الصنف من الخليط اللاعقلانى متعدد الأعضاء، وهذا العدد غير محدد مبدئيًا من الناحية النظرية، ولنتذكر السلسلة اللاشعورية الموازية فى السلسلة X أو فى سلسلة القارئ بعبارة لوركا الشعرية " الخيل سوداء " حيث نجد أن مصطلحات هذه السلسلة تصل إلى ثمانية (وليس هذا مثالاً سقناه على أنه حالة من الحالات القصوى):

" الخيل سوداء " [اللون الأسود = ظلام ، ليل = عدم الرؤية = مساحة الحياة عندى أقل = أنا فى خطر الموت = موت =] الانفعال بالموت فى الوعى.

غير أن ما ينبغي علينا أن ندرسه الآن بالنسبة لهذا الصنف من حلقات السلسلة لا يكمن في عدد العناصر المكوّنة لها – إذ أن ذلك غير ذى أهمية، بل ما يهمنا أمرين : **الأول** : نمط العلاقة التى تأسست بين عضو وآخر فى السلسلة اللاشعورية من حيث إنه أساس لمعادلته ...A = B = C = Z) **الثاني**: السمات التى عليها المعادلات فى حد ذاتها.

التشبيه والمجاز المرسل Sinécdoque

والكناية Metonimia اللاشعورية :

لنتحدث الآن ولكن بشكل موجز، عن النقطة الأولى، فإذا ما تأملنا جيدا عملية النقل من عضو إلى آخر فى السلسلة X أو فى سلسلة القارئ اللتين تقودان إلى المرموز الذى لا زلنا نراه حتى الآن، فإننا سرعان ما ندرك أن عملية الانتقال اللاشعورية إلى العضو الآخر، والتى هى اللاعقلانية، يمكن أن تتم بواسطة الاستعارة (صورة بلاغية تقوم على وجود علاقة شبه بين مصطلحين A و E) ، ويمكن أن تتم بواسطة المجاز المرسل (Sinécdoque صورة بلاغية تقوم على اعتبار الجزء ممثلاً للكل، والكل ممثلاً للجزء) ويمكن أيضًا أن تتم من خلال الكناية (صورة بلاغية تقوم على اعتبار الجزء ممثلاً للجزء). وهنا يجب علىّ أن أضيف إلى تلك التعريفات الموجزة إيضاحين محدّدين يتسمان بالإسهاب بعض الشىء ، أولهما: هو أن المجاز المرسل لابد أن ينظر إليه على أنه تشبيه وبالتالى يمكن أن يدخل فى إطار المجموعة الخاصة بدائرة التشبيه، وهو بالفعل عبارة عن تشبيه حيث نلاحظ أن طرفى التشبيه A و E يتطابقان ليس فى صفة ما وإنما فى إجمالى السمات المكونة من هذه الأطراف، فالكل يضم الجزء تحت جناحيه، فإذا ما قلت " خمس مراكب شراعية " Cinco bárcas de Vela فمن البدهى أنه يوجد فى لفظة A Barco وفى E Vela العنصر Vela الذى يتقاسمه الطرفان رغم أن أحدهما يضمه بشكل أوسع من الطرف

الثانى، وإذا ما تحدثنا عن المجاز المرسل نجد أنه يقوم على قاعدة التشبيه مثلما هو الحال فى التشبيه: وبالتالى فالمجاز المرسل واحد من أنواع التشبيه. ثانيهما: أن الاستعارة، وكذلك الكناية على وجه الخصوص تتبادلان نفس التركيبة فيما بينهما من حيث أنهما يتأتيان خارج دائرة الوعى وبالتالى فهما مشتركان فى عدم إرتباطهما بالبعد المنطقى، غير أنه من المستحيل الدخول لمناقشة هذه القضية دون أن ندخل مسبقا فى مناقشة موضوع حيوى ألا وهو السمات التى عليها المعادلات اللاشعورية، فمعرفتها أمر جوهرى حتى نتمكن من التعمق بشكل أكبر فى طبيعة الترميز.

الفصل الثانى عشر

خصائص المعادلات اللاشعورية

احتمالية عرضية الشبه بين كلا طرفى المعادلة اللاشعورية :

إذا ما أردنا أن تعرف الخاصة الأساسية للمعادلات اللاشعورية (ذلك أنه تدخل تحت جناحيها باقى الخصائص الأخرى) فهى هذه: أنها لا تدخل فى حيز يسيطر عليه العقل بل تستكن خارج دائرة أضواء العقل التى لا ترحم. ومع ذلك لا تستكن فى اللاوعى ، بل فى دائرة أقل انغلاقًا وغير قابلة للولوج إليها: إنها ذلك المكان الذى أطلق عليه كل من فرويد وكذلك الدراسات النفسية التحليلية " اللاشعور Preconsciente " ولما كانت هذه المعادلات غير خاضعة لرقابة العقل فلا يمكن أن تتعرض للمناقضة ذلك أن هذه الأخيرة تعتبر نوعًا من الحكم العقلانى. ولنتوقف هنا لنستوضح شيئًا .

أكدت فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى " أن كل تركيبة لغوية يمكن أن تكون شعرية فى نظريًا شريطة وفائها بمبدأين قانونيين لاحيدة عنهما: الأول : هو ذلك الذى ذكرته منذ قليل وهو " الانحراف عن القاعدة Desviacio de la norma التى تشكلها اللغة المعتادة وهو القانون الذى أطلقت عليه [1] قانون " الإحلال " أو " إشباع المعنى " Saturacion " (وقلت أيضًا: التفرّد "Individualizacion رغم أن ذلك يحدث كما نعرف بشكل متخيل). الثانى: ما يمكن أن نطلق عليه قانون القبول Asentimiento، فلا يكفى أن يُقدم لنا تعبيرٌ، مضمونه الدلالى كامل أو " مصفى " (قانون الفردية

Individualizacion،) أضف إلى ذلك أنه من الضرورى أن يكون هذا المعنى " الكامل " والمصَفّى " متكئًا على أحد ما، وهذا عندما يؤكد المعنى فى اللحظة التى يقدمه فيها فإنه لا يقدم لنا انطباعًا مقابلاً ذا خطأ إنسانى. وأقول ذلك بعبارة أخرى: من المهم أن نشعر بالمضمون الدلالى الذى نُدْعى إليه " كاستنتاج مشروع " فى تلك اللحظة النفسية " للمؤلف "[٢] ومن الضرورى القول بأنه ليس ضروريًا أن يكون هناك توافق مع الشاعر فى المعتقد أو الفكرة أو القيمة المتعلقة بذلك المنطوق؛ إلا أنه من الضرورى أن نعترف أن المؤلف ليس غير مسئول أو غير ناضج عندما يقول ما ينطق به، رغم أننا قد نرى بشكل مختلف أو بشكل مناقض له.

هذا هو بالتحديد الفارق بين الشعر والنكتة، فإذا ما كان الشعر يقوم على القبول asentimiento فإن النكتة تقوم على عدم القبول" "Disentinniento " إلا أنه نقيض " متسامح " وهنا نجد أن تشبيهًا ما سيكون شعريًا عندما يتأسس على وجه شبه نراه جوهريًا بين كلا طرفى التشبيه A و B [٣]وهنا يمكن للقارئ أن " يقبل " بالتماثل الذى قدمه الشاعر. ويمكن أن يكون التشبيه كوميديا عندما يكون وجه الشبه بين الطرفين A و B ضعيفًا وغير جوهرى، ففى هذه الحالة " سنناقض " الخطأ الذى تتضمنه المعادلة لكننا " نتسامح معه " عندما يكون هناك الحد الأدنى من الشبه الأمر الذى يبرر المقولة. وإذا ما حدث أن غاب هذا الشبه الضعيف فإن ما نجد أنفسنا أمامه هو " اللامعقول " ذلك أنه لا يثير فينا القبول ولا حتى التسامح ولنقدم أمثلة لكل ذلك. إن تشبيه الشعر الكستنائى بالذهب، وتشبيه أمرأة جميلة بفينوس هو حالة شعرية. لكنه يصبح كوميديًا عندما يتم تشبيه امرأة دميمة بفينوس على أساس أن الأول (المشبّه) قد فقدت ذراعيها؛ ويصبح لامعقولاً عندما نشبه رجلاً مقطوع الذراعين ودميم الخلقة بالإله أبولو (اللهم إلا إذا كان مقصدنا هزليًا). لماذا ؟ نجد أن الحالة الأولى تستند على أمر يمكننا اعتباره جوهريًا (اللون الكستنائى الشبيه بلون الذهب أو الجمال الذى يجمع بين فينوس وهذه المرأه). ويحدث العكس فى الحالة الثانية حيث إن أساس المقارنة يفتقر للجوهرية (إنه الجمال، وليس فقدان

الذراعين، الذى يعتبر سمة فينوس،) أما فى الحالة الثالثة فليس هناك أى شىء سواء كان جوهرياً أو غير جوهرى يمكن أن يقدم لنا بعداً شعرياً أو كوميدياً. ولنلاحظ أن الحالة الثانية يمكن أن تدخل فى حيز الإمكان إذا ما استطاع الفكاهى من خلال السياق أن يسقط الاتجاه الرحيم الذى قد يتسلل إلى إدراكنا العادى إزاء هذا العيب الجسدى، أى إذا ما كانت المقاربة بين هذه المرأة وفينوس غير مرئية من منظور القسوة عند المؤلف، وهذا الأخير يمكن له أن يصل إلى غايته من خلال طرائق كثيرة. وإذا ما وجدنا أن هذا البعد الفكاهى لا يظهر فى حالات مناقضة لذلك فليس معنى هذا أن التشبيه ليس كوميدياً فى حد ذاته بل لأنه قد أدخل على تأملنا عنصراً آخراً هو الشفقة الذى يتآلف فى جوهره التضامن مع الشىء (لنتذكر أن الرحمة هى Com - Pasión) وبالتالى يُلغى نقيضه أى ذلك العنصر عدم القبول Disentimeinto الذى عليه تتأسس الفكاهة، وهنا تصبح حالة الفكاهة بين قوسين ودون تأثير.

ما الذى يحدث بشأن التشبيه والكناية metonimia اللذّين يدخلان فى إطار مراحل الترميز ؟ إنه عندما لا يتحقق ذلك فى الوعى وإنما فى اللاشعور، تلك المنطقة التى لايسيطر عليها العقل، فإنها بمبعد عن العقل وبالتالى بمبعد عن أن تكون مناقضة disentidas ولنلاحظ أن هذا البعد مهم للغاية فبفضله تتهيأ المعادلات اللاشعورية – دون أن تفقد فعاليتها – لقبول ما يمكن النظر إليه على ضوء البعد العقلانى على أنه غير جوهرى فى عملية المقارنة. وهنا يمكن القول بأن كلا من التشبيه والكناية – فى عملية الترميز – يمكن أن يكونا غير مألوفين بالدرجة التى **يريدانها ولن يتحولا لهذا إلى تركيبة كوميدية**، طالما ظل هناك الحد الأدنى من التبرير الذى يتطلبه التشبيه الكوميدى الواعى حتى يظهر للوجود. ولو كان الأمر غير ذلك لوجدنا أن اللاشعور يمكن أن يَدخل إليه الطرفان A و B فى تعادل شعرى حتى ولو كان وجه الشبه ضعيفاً ، والمهم أنه يكون هناك وجه شبه ما، ويمكن أن يلتبس الأمر بأى من علاقاته المحتملة ولو كانت بعيدة للغاية، وفى هذه الحالة نجد أن باقى الإمكانيات الشعرية تظل قائمة، ومعنى هذا أن التشبيه أو الكناية اللذين سوف

يتمخضا عن سلسلة فى الوعى[٤] **يقودان إلى الانفعال الشعرى، وليس للابتسامة، عندما تثوران فى اللاشعور**؛ وعلى ذلك نجد عملية خلط لفظة Jorobadas بمعنى " منكفئون على ظهور الخيل " بلفظة Jorobadas بمعنى "رجال محدّبو الظهور" (وقد قمنا بتحليل هذا الجمع بين المعانى فى الخطوات X التى تولدت لدى القارئ عند قراءته لبيت الشعر " الخيل السوداء " للوركا) أو أن نجد عملية خلط " للفظة " أوكو " مع لفظة " كوكو " وكذلك " كوكو " مع " ساعة كوكو " (فى خطوات مشابهة تعرضت لها سابقًا). وإذا ما حدث ذلك على مستوى الوعى فإننا من حيث المبدأ ، أمام مجرد لعب كوميدى بالألفاظ من الناحية البنيوية، على أفضل الأحوال، كما أن ذلك يدخل فى باب العبث absurdo على أسوتها (ويرتبط ذلك بالسياق)، إلا أنها لا تتبدى أبدا من حيث المبدأ على أنها شعر. ومع ذلك فأنها على نفس شاكلة الوضع الذى عليه بيت الشعر للوركا من حيث إن حدوث عملية الجمع يمر بشكل لا يلحظه العقل وهنا فإن المناقضة لا يمكن أن تحدث تأثيرها وتصبح النتيجة شعرية.

الجدية : Serieded

ونظراً لغيبة البعد التمحيصى العقلانى وكذلك لأن معادلات سلاسل الترميز فى دائرة اللاشعور فإننا نجد أنفسنا أمام نتيجة أخرى ربما كانت أكثر أهمية عن سابقتها ألا وهى الجدّية التى يتم من خلالها إقرار كافة حلقات سلاسل المعادلات؛ وحتى يمكن أن ندرك بوضوح شديد ما نريد أن نقوله فى هذه السطور بشأن لفظة الجدية، التى استخدمناها هنا، فمن المجدى أن نسبرأغوار اللفظة المضادة، أى الطابع الهزلى Lúdico الذى يحدد معالم التشبيه والكناية من ذلك الضعف الذى يدخل الوعى، فعندما نقول " ثلج " بهذه الطريقة الهزلية للتدليل على يد (" يد من ثلج ") يمكننا أن ننطلق من أن كلا الواقعين يختلفان، ويحدث نفس الشىء لمن يقرأ هذا التشبيه فى كتاب يضم الشعر كمادة، فإذا ما اعتقدنا اعتقاداً جازما بما يقوله الشاعر فى هذه الحالة فلن يكون هناك انفعال. إن التماثل القائم فى التشبيه

أو الكناية التقليديين يحتم وجود خيبة أمل لدى القارئ وهزلية التماثل، أى أنه يقول لنا هذا التماثل ليس له تأثير، من حيث هو، على المعنى: " يد من ثلج " (" يد = ثلج ") معناها أنها يد شديدة الثلجية، أى شديدة البياض مثلما يمكن أن تكونه أى يد، وحتى يمكن أن ينتج ذلك المعنى فإننا فى حاجة ألا نعتقد أن " اليد " هى " الجليد الناجم عن أحوال الطقس " وليلاحظ القارئ أننا لا نصدق هذا فقط بل ولا نصدق أيضًا شيئًا شديد الاحتمالية فى الحدوث وهو أن لون اليد ولون الثلج يتوافقان. وبالأضافة إلى ما قاله فرويد وأطلق عليه " مبدأ الواقع " فإن عقلنا كذلك - معه - يجعلاننا ندرك من خلال التشبيه الذى بين أيدينا أن لون اليد ليس لون الثلج: أنه فقط يشبهه مثلما سبق القول. وحتى نصل إلى هذه النتيجة فنحن فى حاجة إلى اتخاذ خطوة مسبقة وهى أننا قد باعدنا مسبقًا حرفية معنى العبارة (" يد من ثلج ") ذلك لأن هذه الحرفية عبثية **absurdo**، وأن نكون قد فهمنا المصطلح المتخيَّل وهو " ثلج " لا على أنه ذلك الواقع بما تحمل الكلمة من معنى بل على أنه مجرد صفة للمصطلح الآخر الذى يبدو على أنه فعلى (على " المستوى الواقعى ") وهو يد. فما تقوله لنا لفظة " ثلج " عن " اليد " هو أن تلك اليد شكلها ثلجى. وعندما تتحول إلى تشبيه نجد أن المصطلح " ثلج " قد تم تفريغه من معناه، وأصبح لا يعنى " ثلجًا " ودخل ليكون فى خدمة المستوى الواقع " يد " على أنه مجرد صفة من صفاته تعبر عن انتسابها حقًا للفظة " يد " وهى بياضها الخاص.

يحدث العكس عندما تكون المعادلة " جادة " ففى هذه الحالة نجد التماثل يتفادى أى نوع من الهزلية أو التنويه كإشارات قائمة بين المؤلف والقارئ، ولما كانت هذه التماثلات قوية بشكل لا مرونة فيه فإنها لن تؤدى إلى مداخلة الشك **escepticismo** الذى يعتبر رؤية للعقل. وهنا نجد أن المساواة لا يمكن أن تكون مُكذَّبة على ما هى عليه، فلما كانت التداعيات اللاعقلانية غير هزلية **Ludica**، وكذلك غير مُعْلَنة (خيول سوداء [= لون أسود = ظلمة = ليل = لا أرى = مساحة الحياة عندى أقل = أنا معرض لخطر الموت = موت =] هو انفعال بالموت فى الوعى) فإن العقل لا يمكن له

أن يشكك فى باقى مكونات التماثل (الخاصة بالتداعيات) وبالتالى فإن هذه - أى التماثلات - تتبدى بشكل شديد الاختلاف عن ذلك الخاص بالصورة التقليدية.

إذن نجد الفرق بين المعادلات " الجدّية " الخاصة بالمراحل اللاعقلانية وبين المعادلات الهزلية Ludicas الخاصة بالتشبيه والكناية كصور بلاغية من النوع التقليدى ليس بمجرد مقابلة بين " جدية " و " لا جدية " بل ينفذ إلى ما هو أعمق من ذلك حيث إن له نتائج دلالية شديدة الخطورة، فهنا نجد أن معنى العبارات يتغير بالكامل طبقًا لكل حالة على حده من حالات التماثل. فعبارة " يد من ثلج " عندما ينظر إليها على أنها تشبيه هزلى Ludica تعنى شيئًا مختلفًا عما تعنيه العبارة حرفيًا، أى أنها تعنى أن " اليد ذات بياض خاص "، أما إذا كانت هذه العبارة هى نوع من التماثل الذى ينسب إلى الصنف الثانى، أى تماثل جاد وبالتالى فهو شامل فإن ذلك يعنى أن العبارة تعنى شيئًا مختلفًا هو أن اليد هى أحوال الطقس وذلك الثلج الذى يتساقط من جراء شدة البرودة. ولا يمكن أن تكون هناك مسافة كبيرة بين الوسائل التى تدل عليها هذه المعانى، فمن خلال البعد الظاهرى المحض يمكن الخلط بين الاتجاهين اللذين هما على طرفى نقيض.

الشمولية : الواقعيات لثلاثة القابلة للتعادل Ecuacionales :

واختصارًا يمكننا القول بأن معنى أن تكون معادلة مثل A = B جادة فهذا يشير إلى أن A (مستوى الواقع) هو حقيقى وكذلك الأمر بالنسبة للمستوى B (المستوى المتخيل). وهكذا نعود من جديد إلى الحالة المتخيلة التى طرحناها سابقًا، أى أنه فى حالة ما إذا كان تماثل " يد = ثلج " جديًا، ففى هذه الحالة فإن الثلج الذى نتحدث عنه يجب أن تنمو أظافره، وبالنسبة لليد يمكن أن يحدث لها أنها تتساقط من السماء أثناء الطقس الشديد البرودة، غير أن A عندما ينظر إليها حقيقة على أنها مثل B فهذا يتطلب أن تكون B كذلك أى أن تكون B حقيقية. إذن فإن الشمولية فى التماثل وفى

المستوى B هو محصلة الجدّية. فالمصطلح B لا يبدو وقد أصبح غير مُصَدَّق، ومنحصر فى واحدة من سماته مثلما هو الحال فى التشبيه التقليدى (فى التعبير التقليدى " يد من ثلج " نجد أنها تنكمش فى إطار التعبير عن لون بعينه رغم أنه ليس نفس اللون بكل تفاصيله، فهى إذن تعني، بعد التقليص الذى تعرضت له " لوناً ثلجياً بالدرجة التى يمكن أن تتصف بها اليد ": لكن اللون الثلجى لليد ليس اللون الثلجى للثلج). وعندما تكون المعادلة فى اللاشعور شاملة فإن ذلك يستلزم ألا يتعرض المستوى B لهذا التقليص الذى نتحدث عنه لا ليقضى عليه لدرجة أنه يحول الشبه إلى مجرد صفة واقعية للمستوى A فقط وإنما يظهر فى كمال عنفوانه ككيان بما فى ذلك بالنسبة لتلك الملاحظات التى قلنا فيها إن المستوى B يختلف فيها عن المستوى A . ولما كان الأمر يتعلق بمعادلة جادة، فإن عبارة " يد من ثلج " (أو يد مثل الثلج ") يمكن أن تشير إلى ثلج حقيقى، أى الثلج متمتعة بكل صفاته: تتساقط عبر الهواء، تكون على شكل بَرَد ... إلخ) ويمكن أن يحدث نفس الشىء لليد: أى أن هذه اليد يمكن أن تكون يداً حقيقية لها جلد وأصابع وأظافر ... إلخ. ومن هنا فإنها عبارة عن واقع ينطق به الشاعر على ما هو عليه: أى أنها بالفعل عبارة عن المستوى " الفعلى ". وهنا نستخلص من كل ما سبق قوله إنه فى حالة " جدّية " المعادلة فإننا نجد أمامنا ثلاثة واقعيات: المستوى A (يد) والمستوى B (ثلج) ومستوى المعادلة A = B (يد = ثلج) فى إطار الافتراض الذى أردنا أن نضع أنفسنا فيه (٥).

الغموض والجمع بين معنيين متناقضين Disemia :

وكخلاصة لما سبق نجد أن اللاشعور يتسم بأنه يؤكد على أن كلا طرفى المعادلة واقعيان وكذلك الأمر بالنسبة للمعادلة فى حد ذاتها. فعندما يقول بأن A = B فإننى ألحُّ فى القول على أن هذا معناه أن A هى A بالكامل، وأن B هى B بالكامل، وفى الوقت ذاته أيضًا نجد أن A هى B، و B هى A بنفس القوة والكمال، وبالتالى تصبح ممكنة بالفعل – وهذا ما كنت أريد الذهاب إليه – فى شكل تحد مفتوح لمبدأ

التناقض الذى يدخل فيه كلا الطرفين A و B من ازدواجية المعنى والغموض. فالمستوى A سوف يعنى A وسوف يعنى B فى آن معًا، ويحدث نفس الشىء بالنسبة للمستوى B حيث إنه - أى B - سيكون مماثلاً لـ A . وهذه هى واحدة من المزايا الكبرى. وأذهب إلى أبعد هذا فى القول بأنه واحد من الاكتشافات الكبرى للاعقلانية وخاصة عند المدرسة السريالية؛ ففى هذا النمط من الحركات الأدبية يمكن أن يتبدى كل شىء فى شكل مزدوج أو ثلاثى أو رباعى ... إلخ، من المنظور الوجودى؛ وتتحول اللغة فى هذه الحالة إلى مجرد انعكاسات. إنها لغة مشحونة بالمعانى وبالتالى مشحونة بالمعنى المزدوج، وليس هذا ما يحدث على سبيل المثال عند كبيدو Quevedo ذلك أن تعدد المعانى عنده - Polisemia وكذلك الحال بالنسبة لتعدد المعانى خلال الفترة السابقة على المعاصرة - كان يفتقر لهذه " الواقعية " التى نبحثها الآن على أنها التجديد الأعظم. فتعدد المعانى الذى نقصده هنا هو بطبيعة الحال أمر يختلف من هذا المنظور وهو أكثر فعالية، وعندما نقول هذا فليس معناه أن وضع اللاعقلانية فى درجة فنية أعلى مما يمكن أن تصل إليها أعمال غير معاصرة، إنى أتحدث هنا فقط عن فعالية تعدد المعانى فى حد ذاته خلال هاتين الفترتين التاريخيتين.

القدرة التخصيبية Proliferante :

أسباب خطوات اللاشعور :

هناك قضية أخرى أكثر جوهرية مما سبق تستحق الإيضاح على هامش تأملاتنا السابقة، وهى أنه إذا ما كان اللاشعور يؤدى إلى تداعى عنصرين - فى شكل تماثل واقعى - من أن فى كل منهما شىء مشترك رغم أنه قد يكون تافهًا وسطحيًا، فإنه بمجرد حدوث المعادلة، أى تحول المستوى A الفعلى إلى B الفعلى، فإن المستوى B يحصل على حق التداعى والقدرة على تكوين تشبيه جديد وخلق مستوى تخيلى جديد هو C ذلك أن B أصبح فى هذه الحالة واقعًا صحيحًا. وأيًا كانت بساطة الشبه بين B و C فإننا سنجد أمامنا العلاقة التالية :

B = C

وهـى تسـير فى نفس الإتجاه الدلالى ولنفس السبب الذى بسببه ظهرت العلاقة A = B وهكذا على التوالى حتى نصل إلى نهاية السلسلة كما شهدنا، وإيجازا القول فإن الجدّية الشمولية للمعادلات اللاشعورية تجعلها (أى المعادلات) تميل إلى التوالد فى سلسلة. ويمكن قول ذلك بطريقة أخرى: إن الجدية الشمولية هى السبب الكامن وراء الخطوات اللاشعـورية. ويمكن أن ينطبق هذا الشـرح بكامله على الطبـيـعـة العنقودية والشجرية التى عليها ظاهرة الأيحاء فى حد ذاتها، وهذا ما سوف أقوم بتبيانه من خلال كتاب آخر لى[٦] إننى أتحدث عن ظاهرة نحن معتادون عليها والقائلة - على سبيل المثال - بأن الأيحاء vision يمكن أن يؤدى إلى صورة إيحائية وهذه الأخيـرة يمكن بدورها أن تؤدى إلى إيحاء آخـر - وهكذا وهكذا. غيـر أنه يجب أن نلاحظ أمرا بالنسبة لهذه الخطوات التى تتكون، وهو أنه لمّا كانت كافة معادلاته جادة وواقعية فإن كافة مكوناته تصبح متماثلة (على نفس الدرجة من الواقعية والجدّية) فيما بينها، ولمزيد من التحديد: إذا ما كانت A مماثلة " فعليا " للمستوى B، و B مماثلة " فعليا "، لـ C وهكذا على التوالى C، فإن A المستوى الذى يمثل الرّامز سوف يختلط بباقى المُكوّنات بنفس الطريقة ويختلط كذلك بالمرموز .

القفز إلى كائن آخر مختلف تماما :

لننتقل لمناقشة محصلة أخرى من نتائج الجدية فى المعادلة فنقول أنه القفز إلى كائن آخر، وهذا ملمح مميز للظاهرة اللاعقلانية، ولا يقتصر ذلك على ظاهرة التشبيه الواعى Consciente كما قلنا سابقا بل يميزها أيضا عن ظاهرة المعنى الإضافى Connotativo[٧] فالمعانى الإضافية (من حيث الشكل ولو كان ذلك بشكل جانبى) يتم تلقيها عقلانيا (كما سبق أن عرّفناها) على أنها ملاحظات notas) أى " معانى إضافية ") فهى فى حقيقة الأمر مرتبطة بالشىء (أو أنها هكذا تبدو لنا) ؛

فإذا مانطق أحد الناس بكلمة " ثلج " فإننى أتلقى معناها الإضافى وهو البياض فى وعيي وأدرك ذلك بوضوح رغم أنه بشكل هامشى، وبالتالى تتمثل أمامى على ما هى عليه: أى أنها مجرد صفة " للثلج " وهنا فإن العلاقات القائمة من خلال المعانى الإضافية وكذلك تلك القائمة من خلال التشبيه التقليدى، بمعنى أن A = B، كما شهدنا، ليست تماثلية بل إنها وصفية للمصطلح الفعلى الذى يمكننا أن نطلق عليه فى كلتا الحالتين A . وهنا لا نعثر على قفزة حدثت من A إلى مصطلح آخر يمكن أن يكون A آخر بعيداً عن السابق، والسبب هو أن B ذلك المصطلح التشبيهى أو الخاص بالمعنى الإضافى يتبدّى أمامنا على أنه مجرد صفة للمصطلح A، ولذلك فإن الانتقال إلى B لا يعنى الخروج من A بل الاستمرار فى A . وهذا هو الذى يفصل بين تلك العلاقات (التشبيهية والمعانى الإضافية) وبين تلك الأخرى التى تتداخل وتتشابك من خلالها مكونات المعادلة اللاشعورية، إذ تشكل (هذه العناصر) اتصالات دَمْجيّة فعلية أى " جدية " أى أننا يجب أن نقوم بالقفزة إلى كائن آخر كما سبق أن قلت، وهذه اعتباراً من التماثل الأول؛ فابتداءً من التماثل الأول ندخل إلى واقع على أنه واقع آخر بالفعل (وليس مجرد صفة تنبثق منه فى السلسلة) من حيث إنه مستقل بالكامل عن هذا الواقع الأخير الذى كان، مع هذا، السبب فى ميلاده، كما يرتبط به من خلال وجه شبه ما يصل أحياناً إلى شبه طفيف أو غير ذى بال. ومثالاً على ذلك ما يلى: أن بيت الشعر (" محدبو الظهور وظلاميون ") للوركا به هذا الصنف من الشبه الذى يربط بين " محدبو الظهور **Jorobados** بمعنى أنهم منكفئون على ظهر الخيل " ونفس اللفظة **Jorobados** بمعنى ذلك العيب الخلقى أى " الناس ظهورهم محدبة " وهو شبه ينحصر فى الاسم الذى يطلق على هؤلاء الأشخاص: فالوقائع التى تم تقريرها بالشكل السابق هى متعارضة تماماً، وهنا فإن الشبه القائم بين كلا المصطلحين فى اللاشعور لم يكن إلا مجرد ذريعة - لنقلها هكذا - على أن هذا الجزء من روحنا قد أفاد منه للقيام بتلك القفزة أو القفزة الأخرى، التى تتكون منها المعادلة الأولى.

تتألف كل الخطوات اللاشعورية (رغم أنها قد تبدو مكونة من جزئين) من ثلاثة أجزاء كحد أدنى ولا يمكن أن يشبه آخرها أولها على الإطلاق.

إن التماثل المبدئى بين A و B لا يعنى أننا قد انتقلنا كلية إلى كائن آخر، أى إلى B، فالأمر أخطر بكثير من ذلك إذ يمكن لنا أن نؤكد بشكل قاطع أن ذلك التماثل الأولى A = B يعنى خلط للمصطلح A بآخر لا يشبهه. وهنا نتساءل : ألم نقل قبل ذلك أن كل جزء من السلسلة اللاشعورية يشبه بشكل ما - ولو بدرجة ضئيلة - الجزء الذى يسبقه ؟ وهل نحن نتناقض فى هذه الحالة مع ما نقول ؟

لنبدأ الإجابة خطوة بخطوة: ففى المعادل اللاشعورية A = B نجد أن B يحمل دومًا بعض الشبه بالطرف الآخر A سواء كان هذا الشبه كبيرًا أو صغيرًا، غير أن هذا لا يستتبع إلغاء التأكيد السابق القائل بالأختلاف الكامل، ذلك أن المصطلح B، فى إطار هذا الافتراض، يتطلب تفصيص ذاته إلى جزئين b_1، b_2 حيث دخل كلاهما فى المعادلة، ومنها نجد أن العنصر الفرعى الثانى b_2 لا يشبه A فى شىء. أى أننا نريد أن نقول بأن المعادلة A = B تساوى تلك السلسلة التماثلية $b_1 = b_2 = A$ والتى فيها نجد أن الفرع b_1 هو ذلك الجزء من B الذى يشبه A ، بينما نجد الفرع b_2 يمثل الجزء من B الذى لا علاقة تجمعه بالعنصر A، وإذا ما كان الأمر كذلك فإن المصطلح A يتبدى، وكأنه مماثل للمصطلح (b_2= A) ومع هذا لا يجمع بينهما أى وجه شبه. فكيف ذلك ؟ من السهل العثور على السبب فى ذلك: أنه " الجدية " أو " الواقعية " و " الشمولية " التى عليها المعادلات اللاشعورية، فعندما تكون المعادلة " جادة " (" واقعية " أو " شمولية ") فإن العلاقة بين A وB (A = B) لا تتمثل فقط فى أن A تتماثل مع ذلك الفرع من B (لنطلق عليه b1) ويتم نفس الشىء مع ذلك الفرع الآخر (لنطلق عليه b_2) الذى لا يشبهه، والسبب هو أنه عبارة عن " B فعلى " لـ B هو " B بالكامل " ولا شك فى أن B يتضمن جوانب غير متوافقة مع A

(وإلا فلما كان هناك منطق فى الحديث عن أن B : B قد لا تكون B وإنما قد تكون A) . غير أنه لما كان اللاشعور يتولى بشكل " جاد " عملية خلط كافة العناصر التى يشعر أنها تترابط ببعضها بنوع من العلاقة (سواء كان وجه شبه، أو كان مجرد التجاور) فإن العناصر الفرعية b_1، b_2 بتجاورها – على أساس أنها جزء من كل – تحتم تماثلها على شكل كناية $b_1 = b_2$ وبالتالى فإن التركيبة $B = A$ يمكن أن تكون ممثلة فى التركيبة $b_2 = b_1 = A$ والتى كانت معادلتها الأولى متمثلة فى $b_1 = A$ التى يمكن أن تكون مكنية وأن تكون تشبيهية على أساس أن المعادلة الثانية $b_2 = b_1$ يمكن أن تكون ذات طبيعة مكنية كما سبق أن قلت وما يهمنا هو القول بأن السلسلة المذكورة $b_2 = b_1 = A$ يوجد بها العنصر الفرعى b_2 الذى لا يوجد به أى وجه شبه بالعنصر A رغم مماثلته له.

ومن الأمثلة المحددة على كل ما نقول نجد التماثل القائم فى " الخيل سوداء = ليل " الذى تبدأ به عملية الترميز فى بيت الشعر المعروف للوركا " الخيل السوداء " ولما برز أمامنا هذا التماثل جاداً وشمولياً فإن الليلة التى نتحدث عنها سوف تدخل إلى اللاشعور كليلة حقيقية وليس كمجرد صورة متخيلة يتم من خلالها التركيز على سواد تلك الخيول . إذن فلفظة " Noche ليلة " ليست مجرد صفة للخيل، مثلما يمكن أن تكون فى حالة ما إذا دخل ذلك التشبيه إلى الشعور أو الوعى: كنا نفكر أنه عندما تكون لفظة الليل " بالمعنى الحقيقى" فهذا يستتبع مماثلة أول حلقات السلسلة " الخيل سوداء " ليس فقط لتلك السمة التى تتسم بها الليلة وهى السواد (b_1) حيث هناك توافق بين " الخيل سوداء ") بل إن المماثلة تحدث فى تلك الأجزاء من الليلة التى لا يتطابق فيها الطرفان (b_2) وبمقولة أخرى. نجد الأمر يتمثل فى قدرة ظلمة الليل على الحيلولة دون الرؤية، ولما كانت المعادلة " الخيل سوداء = ليل " فى اللاشعور فإنها تتوزع لدينا إلى سلسلة تماثلية مكونة من ثلاث حلقات، بناء على ما سبق قوله وهى:

الخيل سوداء (A) [= ليل فيما يتعلق بالسواد (b_1) ليل فيما يتعلق بباقى سماته التى ليست السواد بالضرورة: على سبيل المثال عدم تمكيننا من الإبصار (b_1)].

نرى بهذه الطريقة - وكما سبق أن قلنا فى بداية الفقرة - أن البند الثانى فى المعادلة A = B (وهو فى الحالة التى بين أيدينا " ليل ") هو فيما يتعلق بالسمة b_2 أمر واقع ليس به ما يربطه بالمصطلح A فى السلسلة (وهو هنا " الخيل سوداء "). ولنكرر إذن ما سبق قوله فى بداية الفقرة وهو أن المراحل اللاشعورية (حتى وإن كانت تبدو أنها مكونة من طرفين A = B) تتألف فى الحقيقة من ثلاثة $A = b_1 = b_2$ ومن هذه الحلقات الثلاثة نجد أن الأخيرة (b_2) ليس بها ما يجمعها بالحلقة الأولى وهى (A) ومن هنا نجد عدم مواءمة انفعالية بين الرامز والمرموز ويندرج ذلك حتى على الحالات التى تبدو ظاهرياً شديدة الإيجاز فيما يتعلق بحلقات سلسلة المعادلات اللاشعورية.

عدم الترابط المنطقى :

لنقل الفكرة بطريقة مختلفة؛ عندما تكون هناك سلسلة غير واضحة فإن أول قفزة تماثلية لها A = B تقرّ بالفعل وجود عدم ترابط منطقى بين الطرف الثانى B وبين الطرف A والسبب هو أن عدم الترابط المنطقى هذا يتم من خلال تلك السمات التى ينطوى عليها المصطلح B ولا توجد فى A . والآن نجد أن B - أكرر القول - هى " B فعلية " ويحمل هذا الطرف كما شهدنا الكثير من الجوانب التى ليس لها علاقة بالطرف A لدرجة أنها يمكن أن تكون مناقضة تماما لـ A، غير أن هذا لا يحول دون أن تصبح هذه السمات (b_2) متماثلة " بالفعل " مع A أى ($b_2 = A$)، وهنا يمكن القول بأن التماثل غير مترابط من الناحية المنطقية. ولنقدم هنا مثالاً آخراً يختلف عن بيت شعر " الخيل سوداء " للوركا. منذ لحظات قليلة أخذنا نذكّر بحالة التماثل اللاشعورية بين لفظة Jorobados بمعنى " ينحنون على ظهور الخيل " (A) وبين نفس اللفظة ولكن بمعنى " أناس بهم هذا العيب الخلقى " (B) إن نجد أن الطرفين (الأول A والثانى B) يتشابهان كما قلنا فى الاسم ليس إلا، ورغم ذلك فإن كليهما A، B، تداخلا لا شعورياً مع بعضهما البعض بشكل شمولى وفعلى مع وجود عدم ترابط

بدهى منطقى بينهما: فالرجال " الذين ينحنون وهم على ظهور الخيل " ليس لديهم أى عيب ؛ خلقى أو أى صفة غير اعتيادية وهذا اللاترابط المنطقى بين الأول (A) والثانى (B) هو السبب فى اللاترابط المنطقى الذى ينجم أيضاً بين الطرفين C، D ...إلخ. فى علاقاتهما بالحلقة الأولى (A) وعدم الترابط هذا أمر مرئى بالكامل وحاسم ذلك أن كل رابطة بالحلقة الأولى A قد اختلطت فى الأطراف الأخرى وبشكل ملموس. إننى أريد القول إنه ليست هناك ضرورة للبرهنة على ذلك من خلال تحليل ما سبق مثلما كان ذلك ملحوظاً فى حالة الطرف الثانى B من حيث عدم الترابط المنطقى مع الطرف A، وهكذا الأمر فى السلسلة التى أوردناها مؤخرا Jorobados : بمعنى منحنون = (A) [= Jorobados بمعنى محدبو الظهور (B) عيب الخلقى = عيب مخيف من الناحية الروحية (" ملعونون ") =] الانفعال بالرهبة أو الفزع الروحى (" ملعونون ") فى الوعى.

وإذا ما كان للفظة Jorobados بمعنى الانحناء (B) نوع من الشبه الظاهرى (أى بمعنى أننا نستغنى عن ذلك التفكيك للطرف B إلى مكوناته b_1، b_2) أى الشبه الاسمى مع لفظة Jorobados بمعنى " أناس محدبو الظهور " فإن ذلك ليس له علاقة بمفهوم " عيب مخيف من الناحية الجسدية " الذى يعقب الحلقة السابقة، وكذلك الأمر بالنسبة للحلقة التالية " عيب مخيف من الناحية الروحية " (" ملعونون "). ويمكن قول ذلك بشكل معمم على النحو التالى: لما كانت هناك سلسلة A [= B = C] فإن الناتج هو أن A تشبه B من جانب واحد يمكن أن يكون غير ذى قيمة، و B و C فى شىء ليس له علاقة بالطرق السابق وبالتالى فليس هناك ما يربط بين A و C لم كان الأمر على هذا النحو ؟ ولم يحدث للحلقة B فى رحلتها نحو C. إنها تبدأ من سمات تتعلق بها ولا تربطها بالطرف A، وهذا هو سبب فى عدم الترابط أو عدم وجود أى وجه شبه بالطرف A ؟ علينا ألا ننسى أن المصطلحات اللاشعورية ما هى إلا مصطلحات يلتمسها المرموز فى علاقاته مع الرامز. والآن نقول إنه إذا ما كان ذلك الجانب الذى يربط الطرف B بالطرف A هو نفس الجانب الذى يتجه نحو

C، فـإن الطرف B فى هذه الحـالة ليس فى حـاجـة إلى أن يكون ملَتَـمـسـا، بل إن المُلتمس فـى هـذه الحـالة هو العـلاقـة المباشـرة بين A و C . وإيجـازًا للقول فـإن عدم الربط المنطقـى الملمـوس بشكـل كـامـل فى الحلـقة C بالنسـبة للرامز يتـبدّى كأمر حتمى.

وإذا ما كانت حلقات السلسلة تتألف من أكثر من ثلاث فإن عدم الترابط المنطقى لن يزداد قوة، وذلك لإستحالته، لكنه مع هذا يظل حتى آخر حلقة.

التبادل Reciprocidad التشبيهى :

من السـهل أن نتوصل إلى اسـتنتـاج جـديد بناء على هذه التـأمـلات والمناقـشـات المتعلقـة بالجـدية التـشـبيـهـية والكنائـية ؛ ذلك الاسـتـنتـاج هو التبـادل الذى نجـده فى كل حلقة من حلقات السلسلة ليس فقط بالنسبة للحلقة السابقة أو اللاحقة بل بالنسـبة لأيـة حلقات أخرى طالما كان لها دور فى المعادلة. فمن حيث المبدأ يمكن أن تبدُو/ كل حلقـة على أنـهـا المسـتـوى الفـعلى للحلقـة التى تليـهـا (إذا مـا كـانت هنـاك) وتكون المسـتوى التـخيـلّى للحلقـة السابقة عليـها (إذا مـا كانت هناك حلقة سابقة)[8]، غير أنه بعد أن تحدثنا عن الواقـعية فى كل معادلة (وبالتـالى تحدثنا عن الواقـعية القائمة فى السلسلة فى حد ذاتها – A = B = C = ..Z من حيث إن كافة المصطلحات يجب أن تتـبـدى فى اللاشـعـور على أنـهـا فـعليـة ، يمكننا أن نتسـاءل: مـا الذى بقـى من هذا الشبـه الظاهرى؟ تقوم الحلقات المتـعاقبـة للسلسلة بوظيفـة المستوى الفـعلى بالنسـبة لبعض المصطلحـات، وتـقوم كـذلك بوظـيفة المستوى التخيلى بالنسبة للبعض الآخر (فهى من نواتجـهـا). وإلا فـإن مسـمـى " تخيلى " و " واقـعى " يفقدان أى دلالة من الإبقـاء عليـهمـا علـى أنـهمـا واقـعيـان. إن اللاشـعـور يتسم بالديمقـراطيـة والمسـاواة ولا يسـمح بوجود أى تدرّج.

الانتقالية : Transitividad

نطرح هنا أيضًا خلاصة أخرى وأخيرة لكل ما قلنا ألا وهى " الانتقالية" Transitividad التى عليها المعادلات اللاشعورية، فإذا ما كانت تلك المعادلات تتضمن " جدية " (حيث السلسلة على هذا النحو) A (B = C= D = ... z) فمن البدهى أن كافة مكونات A ستكون فى B بكاملها وفى Cبكاملها وهكذا على التوالى حتى نصل إلى الحلقة Z . حقيقة أيضًا الطرّح إذا ما بدأناه من الحلقة الأخيرة Z (الذى يصبح المرموز) لنصل إلى الحلقة الأولى A وذلك للأسباب المتعلقة بالجدية والاتصال الكامل والتام أو الانتقالى. ولاشك أن ذلك البعد الانتقالى هو من أبرز سمات الترميز ذلك أنه يمثل السبب المباشر فى تمكن الرمزية من إحداث انفعال لدينا. فإذا ما عشنا انفعالاً سلبيا عندما تقرأ بيت الشعر " الخيل سوداء " للوركا فذلك يرجع إلى أن السلسلة X التى تولدت من جراء ذلك البيت عند القارئ :

الخيل سوداء [= اللون الأسود = ليل = لا أرى = لدى مساحة رؤية أقل = أنا معرض لخطر الموت = موت =] الانفعال بالموت فى الوعى.

أى أن الانفعال المرتبط بآخر حلقة فى سلسلة تلك المعادلة يمكن أن ينتقل إلى أول حلقة فيها، بمعنى أن بيت الشعر " الخيل سوداء " هو الذى يحدث فينا الانطباع المذكور. وهذا الانفعال ليس شىءا آخر إلا نوعا من الاستعارة Préstamo يتلقاه الرامز (" الخيل سوداء ") من تلك الحلقة الأخيرة فى السلسلة وهى " الموت ". وهنا نفاجئ الرامز وهو فى حالات ثلاث شديدة الاختلاف، غير أن ما يعجب القارئ من هذه الحالات الثلاث هو واحدة. ففى اللحظة الأولى سنجد الرّامز مفعم بالانفعالية: وهى اللحظة التى يستعد فيها لوظيفة التداعى asociativa فيه، الأمر الذى يسفر عن أيجاد عنصر لاشعورى نهائى ومعادلة الانفعالى، وهذا الأخير لاشعورى أيضًا؛ وهنا نجد أنفسنا نعيش اللحظة الثانية التى تقوم بدورها، بتوليد اللحظة الثالثة ألا وهى أن الانفعالية الناجمة عن العنصر الأخير تأخذ فى التراجع وتستقر فى الرامز، وتتحول

عندئذ - فقط فى هذه اللحظة حيث إن ذلك الرامز يدخل فى الوعى - إلى مرموز شعرى، أو بمعنى آخر إلى شعر (هذا إذا ما كان النجاح من نصيب تلك العملية) [٩].

غير أن الانفعالات لا تقتصر فقط على الهجرة من عنصر إلى آخر - وهى الانفعالات المصاحبة لكل واحدة من الحلقات (سواء كان ذلك من اليسار إلى اليمين أو العكس)، فالانتقالية يمكن أن تؤثر فى الوقت ذاته على الكل أو على جزء منه، وهذا ما يمكن رؤيته كما أنه يتسم بالأهمية الكبرى فيما يتعلق بالعلاقات بين مكونات العبارة، وفيما يتعلق أيضًا بالشعر السريالى - إذن فإن الانتقالية هى واحدة من السمات الأكثر أهمية فى الخطوات العقلية اللاشعورية، بالإضافة إلى أنها تقوم بالمهمة الإيضاحية سواء للانفعال الرمزى بمعنى الكلمة (مثلما سبق أن أكدت). أو لتلك السلاسل التعبيرية، فى السريالية، التى تتسم بغرابتها أو إثارتها للدهشة، ويندرج الأمر كذلك على اللاعقلانية التى تسبق السريالية من الناحية التاريخية (تسهم أيضًا فى أنها تفسّر لنا بعض العمليات المتعلقة بالسحر والشعوذة وكذلك ثقافة العصور الوسطى).

قائمة بسمات التعادلية فى المراحل اللاشعورية :

فيما يلى ندرج فى القائمة التالية تلك السمات المنبثقة عن بعضها البعض والتى عثرنا عليها فى المعادلات اللاشعورية:

١ - اللا جلاء .No lucidez

٢ - اللا نقصان .No descrecimiento

٣ - اللا تأثر بإمكانية عدم الموافقة .

٤ - إمكانية اللاجوهرية فى العلاقة التشبيهية أو الكنائية بين العضوين المتجاورين.

٥- الجدية.

٦- واقعية حلقاتها.

٧- واقعية المعادلة فى حد ذاتها.

٨- الشمولية.

٩- الغموض أو الإبهام وازدواج المعنى.

١٠- القدرة على التوليد.

١١- القفز إلى كائن آخر إنطلاقًا من المعادلة الأولى B = A

١٢ - اللا ترابط المنطقى، وهذا فى واقع الأمر أعتباراً من الحلقة الثانية (B = A) ومن البديهى أنه كذلك اعتباراً من الحلقة الثانية C (C = B = A) .

١٣ - الانتقالية التى تتسم بها الانفعالات.

١٤- انتقالية السمات والأجزاء، أو الكل المتعلقة بالمعانى.

١٥- التوافقية التشبيهية.

غير أن السمات الأكثر أهمية من بين الخمسة عشر سمة المذكورة، بناء على المحصلة الشعرية هى الرابعة (إمكانية اللاجوهرية) والخامسة (الجدية) والثالثة عشرة والرابعة عشرة (الانتقالية) إذ تبدو بالنسبة لنا على أنها المختصر المفيد لكافة السمات الأخرى.

مزايا اللاعقلانية :

تتسم الإمكانيات التعبيرية بضخامتها وكثرتها أمام الشاعر اللاعقلانى، فكل ما له علاقة شبه ما، ولو كانت واهية للغاية، أو مجرد تجاور، بشىء ما، ينضم إليه،

أضف إلى ذلك (وهنا نجد الوضع المتناقض) أنه يدخل فى معادلة تماثلية جادّة ؛ وكما أن ذلك العنصر الثانى الذى يرتبط، بالتداعى، بالعنصر الأول يرتبط أيضًا فى إطار نفس الظروف التى هى اللاجوهرية والشمولية – دون أى استثناء – بالعنصر الثالث ... إلخ. وهذا الأخير يتخذ من الانتقالية Transitividad تقنية له ليصب فى العنصر الأول أو الرامز كل ما به من انفعال يتحول بهذا الشكل إلى مرموز، نقول أنه يتضح أن الأشياء عندما يتم تعيينها بالاسم سوف تكون مشحونة بقوة تأثيرية كانت تفتقر إليها مثل ذلك، فبيت الشعر " الخيل سوداء " سوف يفيد بهذه الطريقة من كل الشحنة العاطفية لمضمون لفظة " الموت " والتى لم تكن به فى بداية الأمر حيث ليست له بها أى رابطة؛ فما كان مواتًا أو محايدًا يصبح الآن تعبيريًا ومثيرًا للانفعالات. وهنا نجد أيضًا أن الطبيعة عندما يتم تصويرها شعرًا سوف تتحول بنفسها إلى طبيعة إيحائية Sugestiva وسوف يكون من الممكن الوصول إلى أعظم اكتشافات الشعر المعاصر ألا وهو النظر إلى المشهد Paisaje على أنه كيان مستقل وليس مجرد مضمون (ولو كان عظيمًا) بشىء آخر. وها هى القصيدة رقم ٣٢ لماتشادو (التى أوردناها فى الفصل السادس من هذا الكتاب وعنوانها Galeriás etc) وكذلك القصيدة رقم ٩٠ [١٠] لنفس الشاعر حيث لا يحدث شىء فيهما. نقول لا يحدث شىء لكنهما تُشعَّان انفعالاً عميقًا لا يدحض . يمكننا أن نقول نفس الشىء عن القصص القصيرة المكتوبة شعرًا (على سبيل المثال القصيدة ٣٨ أو القصيدة الأخرى، لنفس الشاعر أيضًا، المعنونة أرض ألبار جونثالث أو فى الكثير من القصائد الشعبية romances أو أجزاء منها عند لوركا) فكلها شديدة الإيحائية ومليئة بالغموض أو الإبهام بفضل تقنية مشابهة لما نعرض له. إنه ذلك فى الشعر الذى فتح الباب أمام الكثير من المقالات النقدية وخاصة من هؤلاء النقاد الذين يقدمون لنا قراءة للشعر المعاصر. إنه الغموض الذى هو فى كثير من الحالات عبارة عن السَّريان غير المرئى لتيار التماثل اللاواعى الذى يثير انفعالنا، على هذا الأساس، بشكل غير مفهوم.

الهوامش

(١) انظر الهامش رقم ٣٧ الكائن فى الفصل السابع عشر من هذا الكتاب.

(٢) قمت بوضع لفظة مؤلف بين علامتى تنصيص للإشارة إلى أنها تعنى أنه الشخصية التى تتحدث من خلال القصيدة وتتصور أنها المؤلف ، وهذا الأخير كلفظة بدون علامات تنصيص.

(٣) على صفحات هذا الكتاب أطلقت الرمز A على المستوى الواقعى للصور الشعرية والرمز E على المستوى المتخيل، ذلك أننى كنت بحاجة إلى الاحتفاظ بالأحرف C و B و D وذلك لوصفها كرموز على التداعيات a sociaciones المتلاحقة وغير الواعية لكل من A و E . غير أنه لما كانت هذه التحفظات غير ضرورية فى هذه المرحلة من الدراسة التى بين أيدينا فقد أطلقت A على المستوى الواقعى و B على المتخيل الذى يشير إليه النص.

(٤) قمت من خلال الفصل الرابع لهذا الكتاب بتحليل حالة شديدة الخصوصية بالصور الشعرية الايحائية حيث لانجد هناك أى وجه شبه بين طرفى التشبية ومع ذلك لانجد كوميديا بل نجد شعرا. وسوف نرى أن ذلك يناقض ما أكدناه من خلال النص.

(٥) علينا أن نضيف بأن "الجدية" و "الشمولية" التى عليها المعادلات فى المرحلة السابقة على الوعى يُستخلص منها أن مكونات المرحلة X لا يمكن أن تكون أقل من ثلاثة، ومع هذا ففيما يتعلق بهذه النقطة لابد أن نضع فى الأعتبار ماقلناه به فى هذا الشأن فى الفصل الثامن من هذا الكتاب.

(٦) السريالية الشعرية والترميز

(٧) انظر الفصل التاسع

(٨) يفتقر الجزء الأول A من السلسلة A [= B = C =] إلى أسبقية، أما الأخير، فيفتقر إلى ماهو تالى له.

(٩) علينا أن نتحدث عن انتقال الصفات إلى حالات أخرى شديدة الاختلاف عما هو وارد فى المتن فى هذا الكتاب. وسوف أحاول فى كتاب لى سوف يظهر عما قريب " السّريالية الشعرية والترميز " إبراز تلك الظاهرة وذلك كجزء من تفسير الكثير من العبارات القاصرة على السريالية.

(١٠) القصيدة رقم ٩٠ هي:

تحتفظ الأشجار

حتى الآن بقممها خضراء

لكنها الخضرة الذابلة

لليانع الذابل

مياه النافورة

على الحجر الغليظ

والمغطاة بالأخضر

تنزلق صامتة

تنتزع الرياح بعض

الأوراق الصفراء

رياح المساء

على الأرض الظليلة.

الفصل الثالث عشر

فقدان الثقة فى الحرفية اللاواقعية للرّامز داخل الشعور وإن كان غير ذلك فى اللاشعور

رغم أن المعادلات اللاعقلانية يمكن أن تكون «جادة» فإن الحرفية اللاواقعية الرامزة «لعُوب أو هزلية» Ludico

بعد أن اطّلعنا على الطابع " الجاد " لإجمالى المعادلات التى تتألف منها الخطوات اللاعقلانية، علينا أن نوضح أنه رغم ذلك يتسم بطابع مناقض (بناء على أنه يدخل الشعور) أى أنه طابع يمكن أن يطلق عليه " لعوب أو هزلى " (شريطة ألا تقودنا هذه الصفة إلى فهم خاطئ) وهو حرفية التعبير الدالّ على الرمز Simbolizante باستثناء حالة الازدواجية غير المتجانسة فى المعنى. وعلى ذلك فإن العلاقة القائمة بين " مطر = أمر يحدث "، من سونانة لبورخس(المطر هو أمر / لاشك أنه يحدث فى الماضى)، تتأثر بنفس نوعية فقدان الثقة التى نلقيها على عبارة " يد = ثلج "، وذلك لأنها أضحت بَيِّنة على يد المؤلف وبالتالى تظهر فى وعى القارئ. وأريد بذلك القول بأننا لا نتلقى فى وعينا هذا التماثل على أنه شيء نضفى عليه ثقة حقيقية، أو أنه شىء نعتبره موجوداً فى الدنيا، إننا - على العكس من هذا - نعرف (على المستوى الهزلى) أن الشاعر يتحدث عن مطر معاصر وليس عن مطر فى الماضى، إنه إذا ما كان يؤكد أنه، أى المطر، شىء يحدث فى الماضى فهو لا يفعله بقصد أن نصدقه، بل على أساس أنه مجرد وسيلة يستعين بها لندرك شيئًا آخر مختلفًا ولكن بطريقة لا عقلانية.

وهذا الشيء الذى يتسم بالبداهة فى الصور الإيحائية ليس أقل من ذلك فى الإيحاءات. فإذا ما كان خورخى جيين يقول بأن " زهور الكارمين تغنى " وكان لوركا يحدثنا عن " سماء متلعثمة " وهو مصاب بالتأتأة، فإننا لن نصدق هذا ، ذلك أن تلك المقولات تصبح لا معقولة تماماً فى معناها الحرفى، وهنا نجد أنفسنا مجبرين على أن نؤمن بالانفعالات التى تولدها فينا مثل هذه الأبيات التى تستلزم وجود بعض المعانى التى تظهر فى وعينا، غير أن ذلك فقط على أساس أنها مخبأة، ويحدث نفس الشيء بالنسبة للرموز المتجانسة: أى أننا نفقد الثقة فى الحرفية ونصدق المعنى فقط: أى نعرف أنها تمثل شيئًا مبهمًا يثير انفعالاتنا: وهذا الشيء وحده هو الذى نمنحه ثقتنا؛ فعندما يقول ماتشادو " لا شيء يهم، أن يفيض النبيذ الذهبى من كأسك الزجاجى، أو أن يلوث لعصير الحمضى الكوب النقى " فإننا نفهم أنه لا يتحدث بجد، ونفهم أنه لا يشير فى حقيقة الأمر إلى نبيذ أو إلى عصير حمضى أو كأس أو كوب. ويكون من البدهى لدينا أن ماتشادو قصد بهذه الأبيات أن ينقل إلينا انفعالاً من نوع ما يمكن أن نتعرف على محتواه من خلال عقلنا القارئ، ورغم وجود هذا المضمون فإنه يظل دون ظهور.

ويشعر القارئ – بالنسبة لكافة الأمثلة التى عرضنا لها ـ بالريبة، على مستوى الوعى، إزاء حرفية هذه التراكيب، لكنه يتخذ موقفًا مغايرًا إزاء الأثر الانفعالى وكذلك إزاء الأرتباطات الخاصة بالمضمون اللاواعى لها. ولا يحدث نفس الشيء بالنسبة للرموز ذات المعانى المزدوجة غير المتجانسة طالما أنها لا تتداخل مع التشبيه التقليدى، ففى مثل هذه الرموز نجد أن الحرفية تتضمن معنى منطقيًا غير قابل للرفض عند القارئ الذى يتلقاه فى نفسه دون معوقات أو إيحاءات. فعندما تقرأ بيت الشعر " الخيل سوداء " ندرك أن " الخيل سوداء " رغم أننا ندرك معه انفعالاً معينا يحمل فى طياته ـ على المستوى غير الهزلى - lúdico معنى مختلفًا؛ وقد أشرت منذ لحظات إلى أن الرموز غير المتجانسة أحيانًا تفيد من الصورة الشعرية التقليدية، لغاياتها الخاصة وفى هذه الحالة نجد القارئ يرى بعين هزلية للجملة من حيث هى صورة شعورية

تقليدية، وليس لما يتضمنه التعبير من رمز غير متجانس. لنعد مرة أخرى بقصيدة لوركا التى تحدثنا عنها مراراً وتكراراً والمنظومة على بحر " Octosilabo ذى المقاطع الثمانية " " محدبون وظلاميون " فمن خلال الصفة الأولى jorobados قام الشاعر ببناء رمز غير متجانس، أى أن معناه اللاعقلانى " شىء مخيف " Monstruo، أما معناه المنطقى فهو " الانحناء على ظهر الخيل "، ولما كان هذا المعنى أمراً عادياً فإن القارئ يقبل به دون تحفظ أو تعديلات دلالية، وهذا هو نفس ما كان يحدث بالنسبة لعبارة " الخيل سوداء " ولا شك أن هناك قضية تقول عنها طارئة، وبعيدة كل البعد عن الرمز غير المتجانس، وهى أن ذلك المعنى المنطقى تم التعبير عنه هذه المرة من خلال صورة شعرية تقليدية بمعنى أن لفظة = Jorobados منحنون على ظهور الخيل. ففيما يتعلق بهذه الصورة - وفقط فيما يتعلق بها - يوجد هناك عدم تصديق: فكلمة Jorobados لا تقودنا بشكل منطقى إلى فكرة Jorobados، بل - أكرر - إلى الفكرة الشديدة الاختلاف وهى " الإنحناء على ظهر المَطِيّة ".

فقدان الثقة في الحرفية اللاواقعية للرّامز فى الوعى، مع نفى عدم تصديق هذه الحرفية فى اللاشعور.

نجد إذن أن حرفية الرموز Simolizadores تصبح غير مصدقة (مثل : " زهور الكارمين تغنى " و " المطر شىء لا شك أنه يحدث فى الماضى " " ولا يهم أنه يفيض النبيذ الذهبى من كأسك الزجاجى أو أن يلوث العصير الحمضى الكوب النقى ") غير أن علينا أن نلاحظ أن ذلك يحدث فى الوعى، كما أنه فقط من منظور المضامين المحضة، وسبق أن قلت أننا لا نصدق أن زهور الكارمين تغنى لكننا نشعر فى الوقت ذاته أن تلك الأغنية، كصفة تتعلق بالألوان، هى عبارة عن واقع وليس عبارة عن مجرد طريقة فى القول. فما نعرفه يأخذ اتجاها وما نشعر يأخذ اتجاها آخر وهو الاتجاه المعاكس. والأمر هو أن ما نشعر به مردّه أن اللاشعور عندنا (اللاشعور عند الشاعر

فى البداية وبعد ذلك عند القارئ) قد تحققت فى داخله المعادلة " Carmines [=]
تغنى " بكل ما تحمله الكلمة من الجدية ولهذا فإن الظاهرة الرمزية تتبدى أمامنا كأنها
إيحائية. وسوف أعود مرة أخرى لمناقشة هذه النقطة [١].

الهوامش

(١) انظر الفصل السادس عشر .

الفصل الرابع عشر

المعادلات اللاشعورية ، والثقافة البدائية وثقافة العصور الوسطى

١ - المعادلات اللاشعورية والثقافة البدائية

سمات المعادلات اللاشعورية والعقلية البدائية :

عاش الإنسان على مدى آلاف السنين معتمداً لا على العقل وإنما على الانفعال، وبالتالى عاش على النتائج الانفعالية للإثبات أو النفى النابع من اللاشعور، وهنا لا نشعر بالاستغراب عندما أوضح لنا التحليل السابق، الخاص بسمات المعادلة اللاشعورية، العديد من الظواهر التى هى من سمات العقلية البدائية وكذلك عقلية العصور الوسطى من حيث الملامح البدائية التى ظلت بها (فهى بدائية لا على أساس المضمون المنبثق عنها وإنما على أساس بنيتها). وكانت هذه الظواهر معروفة فى حد ذاتها إلا أن سببها غير معروف وظل مختبئًا، إذا كان الأمر - كما سنرى لاحقًا - عبارة عن هذه المعادلات (التى تحدثنا عنها لأول مرة فى هذا الكتاب على ما أعتقد) وسماتها الغريبة.

وفى هذا المقام علينا أن نقوم بسرد بعض الوقائع ذات الدلالة المهمة؛ فمن المعروف أن الإنسان البدائى يكتفى بوجود وجه شبه بعيد (وربما بعيد جدا) بين طرفين حتى يتم الربط بينهما، والأمر المثير هو أن هذا الربط عبارة عن تماثل جوهرى [1]، فإن نسمى الشىء هو مساو لأن نملكه ذلك أن الاسم يحمل ارتباطًا مرئيًا رغم أنه غير جوهرى (لنكن واعين جيدا لهذا) بالنسبة للمُسَمَّى. وعلى ما اعتقد فإنه لم يتولّ أحد شرح ذلك (على الأقل بشكل مرض وحاسم وبمبعد عن العموميات التى لا تقدم ولا تؤخر شيئًا فى هذا المقام)؛ وهنا علينا أن نقوم بهذه

المحاولة، فربما أصبحنا مهيئين لذلك بفضل النظرية التى عرضناها حول المعادلات اللاشعورية؛ ولا شك أننا هنا أمام خطوات X متوافقة مع ما درسناه فى الشعر المعاصر:

اسم الشيء [= الشيء نفسه =] انفعال فى الوعى " بالشيء نفسه "

ولم يكن الخلط الذى يقوم به العقل البدائى بين الشيء وما يرتبط به (الاسم مثلاً فى الحالة التى نتحدث عنها) ظاهرة يجهلها علم النفس فى الثقافات الأولية، لكن ما أظن أنه جديد فى هذا المقام هو شرح المسألة من خلال السّمات الخاصة بالمعادلات اللاشعورية (وهى لم تطرح مسبقًا للبحث من قبل أحد) التى تؤسس لظهور الرموز. وبالنسبة للقضية التى بدأت معالجتها فهى الظاهرة الغريبة التى يخلط فيها الإنسان البدائى خلطًا كاملاً بين الأشياء وبين مجرد مسمياتها، أى أنه إزاء الأسماء يعيش حالة انفعالية وكأنه يتعامل بالفعل مع الأشياء، وهذا فقط يمكن تفسيره فى نظرى فى أنه قد تكونت عنده معادلات رمزية سماتها كالتالى **أولاً** : أنها لا شعورية، **ثانيًا** : تتضمن إمكانية اللاجوهرية، **ثالثًا** : جادة، **رابعًا** : شمولية، **خامسًا** : إنتقالية؛ **سادسًا** : وكل هذا يضفى على الطّرفين اللذين تم الربط بينهما إمكانية الغموض أو الإبهام، **سابعًا** : ازدواج المعنى،. لنر الأمر. عندما تصبح المعادلات لا شعورية فسوف تكون " جادة " غير أن " الجدية " التعادلية لها نتائجها كما تعرف، وعلى ذلك فإن التماثل الذى نتحدث عنه (بين الأسماء والأشياء) سوف يكون تماثلاً حقيقيًا، وبمقولة أخرى سوف يكون تماثلاً من النوع الحسابى (بمعنى ٣ + ٢ = ٥) وليس مجرد مقارنة مثل تلك التى نراها فى جمل مثل " يد من ثلج " أو " شعر من ذهب " فهى عبارات تقرّ وجود شبه غير أن ذلك التشابه لا يؤثر على كلا الطرفين اللذين أُدرِجاَ فى المعادلة (شعر وذهب، وثلج ويد) واقتصر الأمر على مجرد سمة لتلك الأشياء (اللون). غير أن المعادلات اللاشعورية فى العقلية البدائية تتضمن تماثلاً فعليًا بدلاً من التشابه، وبدلاً من تناول سمات الأشياء، نجد الأشياء نفسها (لنقل الاسم والمسمى) حيث يندمجان ويتساويان بالكامل. أقول بالكامل: هانحن أمام حالة الشمولية، الاسم

- دون أن يبتعد عن جوهره كاسم - هو أيضًا اسم والشيء نفسه ("ازدواج المعنى " " وإبهام ") في اتجاه جوهري. أنه الشيء نفسه أي الشيء من حيث كافة سماته بما في ذلك تلك التي ليست لها علاقة باسم المتعلق بها، فإذا ما كان الأمر يتعلق بباب مثلا (حكاية علي بابا والأربعين حرامي) فلها سمة الفتح:

أن يملك المرء اسم الباب (معرفته) يسيطر على ذلك الاسم [= يملك الباب نفسه، ويسيطر عليه =] الانفعال في الوعي " بملكية الباب نفسه والسيطرة عليه ".

وعلى ذلك فإذا ما كان إسم الباب " سمسم " فإن علي بابا يمكنه أن يفتح الباب ناطقًا (سمسم) الذي هو سمة الباب ثم يأمره بقوله " افتح يا سمسم ". من الواضح أن الأسم لا يمكن أن ينفتح، غير أن السيطرة على الاسم ومعرفته والنطق به إنما هو ملك الشيء والسيطرة عليه وهو الذي يشير إليه الاسم (الباب) من حيث كمال واقعه بما في ذلك تلك السمات (الانفتاح) التي هي بعيدة تمامًا عن السمات التي يمكن أن يكون عليها الاسم في حد ذاته (أصر على تسمية ذلك بالشمولية). ولا شك أن كل ما نشير إليه، بما في ذلك ظاهرة " الانتقالية " بشأن هذا الموضوع المعقد قابل للشرح (فهو ظاهرة تتطلب وجود الشمولية بالإضافة إلى الجدّية التعادلية ... إلخ) غير أننا نتلقى الانتقالية (قبل كل هذه التفاصيل الدقيقة) من خلال الخطوة الأولية القائلة بأن الاسم هو الذي يمنح ذلك الانسان البدائي الانفعالي بالشيء في واقعه كاملاً؛ ومن خلال المثال السابق ذكره يمكننا أيضًا ملاحظة سمة مهمة وهي أن المعادلة نشأت دون الوفاء بشرط الجوهرية، وهو الشرط الذي تستلزمه دومًا تلك المعادلات التشبيهية الواعية التي لا تريد إحداث تأثير كوميدي؛ فإذا ما قام أحد ما - عن عمد - بالخلط بين الشيء واسمه فإنه سيثير ابتساماتنا، ويرجع السبب في ذلك إلى اللاجوهرية في الشبه القائم بين واقعتين، تضحكنا النكات القائمة على اللعب بالألفاظ لأنها تقدم لنا أخطاء من هذا الصنف؛ وهنا نجد أن الانسان البدائي يشعر بخطأ مماثل لكن النتائج المترتبة على ذلك شديدة الأختلاف بل، ومناقضة، ذلك لأنها تحدث في اللاشعور؛ فرغم أن التماثل بين " الاسم = الشيء " أمر غير

جوهـرى فـقد شـهدنا أنه - فى حقيقة الأمـر - غير هزلى، فضـلاً عن كونه " انتقالّيا " و " شمـوليا " ... إلخ. وبمقولة أخرى أنه نقيض رفض التمـاثل الذى تعنيه الابتسـامـة أمام تشبيه كوميدى.

وإيجـازًا للقـول: إن السـمـات الخـاصـة بالمعـادلات اللاشـعـورية (وهـى إمكانيـة اللاجـوهـرية دون نتـائج مـضـحكة والجـدية والشـمـوليـة والانـتـقـالية وازدواجـيـة المعنى والابهام) يمكن أن تفسر لنا تلك الوقـائع التماثلية التى هـى من سمات العقلية البدائية والقـائلة بأن الشىء يـخـتلط فى واقـع الأمـر، وبشكل غـيـر لعـوب، مع أى من عـلاقـاته وليكن مُسمّاه مثـالاً على ذلك. وفـيـمـا يتـعلق بهـذا البـعد الأخـير يجـدر أن نتـوقف لنرى بعض تنويعـاته إضـافـة إلى الحـالة التـى بين أيدينا وهـى " افـتح يا سـمـسم "؛ تُنسب العبارات السحرية التى تثير الطاعة أو تواجد الذات المشار إليها إلى نفس هذا النمط، غير أنه ربما وجب علينا أن نضيف فى سياق مماثل حالة أخرى لم أرهـا على الإطلاق قريبـة من المثال الذى ذكرته، ومع هذا فـإن التـفسـير الذى طرحناه بشـأنها يفسـر لنا السّـر فـى أنه لا يمـكن أن يُنْطَق باسـم الرب Dios فـى الإنجـيل، وذلك أن النطق به يماثل أنه ملكك وأنت تسيطر وتفرض سطوتك (مـثلمـا كان على بابا يسيطر على باب المغارة التى تضم الكنوز) وهذا مقصد - السيطرة على الرب - فيه تدنيس للمقدسات :

الملك والسيطرة على اسم الربّ [= ملك الرب والسـيطرة عليـه =] الانفـعـال بملكيته وسيطرته على الرب فى الوعى .

وسـوف يقـوم الرسّـام البـدائى فى كـهـف التـامـيـرا Altamira (أسـبـانيـا) بالإفـادة من فـنه لجـذب الثـيـران البـرية bisontes وصـيـدها بـهـذه الطريقـة ذلك أنه عندمـا قـام برسـمـهـا على سـقـف الكهف فـقـد تمكن من إيجـاد عـلاقـة جـوهـرية بين الصورة والمُصَوَّر:

ثور برّى مرسـوم [= ثور برى حـقيـقى =] انفـعـال بوجـود ثور برى واقـعى من خـلال الوعى. وهـنا فـإن على الكائن المرسـوم أن يظـهـر فى مـكان قـريب حـيث يمـكن قنصه.

هناك ما هو أكثر من ذلك: وهو أن صورة أحد ما (سواء كانت رسمًا أو تصويرًا أو دمية من القماش أو القماش) تساويه وبالتالى سوف تنعكس من خلال الانتقالية [٢] فى كل ذلك الذى نفعله. ومن هذا المنظور فقط يمكننا أن نفهم وندرك كيف أن المشعوذ يمكنه تصور أنه قتل بهذا الشكل شخصًا لمجرد أنه وخز قلب صورته:

صورة شخص [= الشخص نفسه =] انفعال بالشخص نفسه فى الوعى.

ولما كانت الصورة والشخص متساويان فإن ما نفعله للصورة سوف يحدث للشخص : فمن خلال الأنتقالية سوف يموت هذا الشخص.

نجد إذن أن الشئ [٣] (سواء كان اسم شىء أو أحد أو رسم ثور برى أو دمية تمثل إنسانًا) يتحول (فى كل هذه الحالات وفى الكثير من الحالات الأخرى) فى نظر الإنسان البدائى إلى رامز فيه تماثل فعلى، وليس تمويها، مع شىء آخر. العالم ملىء بالرموز بالمعنى الحرفى الدقيق الذى تستخدم فيه هذه الكلمة، إنها رموز تثير انفعالات المُشَاهد البسيط بالشكل الذى عليه الرموز: أى بطريقة " غير ملائمة " للحرف " المتعلق بالرامز من حيث هو. فمن المنظور العقلانى لا يمكن للاسم أو الرسم أو الدمية الخاصة بشىء ما أو بأحد ما أن يثير فينا الانفعال بأننا بالفعل أمام الواقع المَمَثَّل أمامنا .

٢- معادلات لا شعورية وثقافة العصور الوسطى

الشكلية خلال العصور الوسطى : الأسباب والنتائج :

قلنا قبل ذلك أن الإنسان البدائى ليس وحده الذى يشعر بالعالم بالشكل الذى شرحناه سلفًا، فهناك أيضًا إنسان العصور الوسطى حيث كان يعيش الواقع من خلال هذه المراحل التى يمكن أن نطلق عليها اعتباراً من الآن " سحرية " إذ هى التى يمكن أن تفسّر طقوس الشعوذة وشعوذة الكهف.

وهناك الكثير من الوقائع والمعتقدات الخاصة بالعصور الوسطى التى ترجع إلى هذه الأصول، وعلينا هنا أن نعدّد بعضها، وهنا سرعان ما يبدو لنا جليًا الاهتمام العظيم بما هو ظاهرى أو شكل، والسبب هو أنه لما كان العقل الإنسانى لم يكتمل نضجه بعد فإنه كان يميل للعيش انطلاقًا من الانفعال، أو بمقولة أخرى أنه كان كثيرًا ما يعيش انطلاقًا من اللاشعور الذى يخلط بين الشىء وبين ما يرتبط به مهما كانت درجة الارتباط واهية ذلك أن هذه المنطقة - أى اللاشعور - لا تتطلب جوهرية وجه الشبه بين طرفى المعادلة. وهنا نجد الخلط بين جوهر واقع معين وبين مظهره الخارجى، فكل شكل سوف يكون منظورًا إليه على أنه جوهرى لهذا السبب ويجب الوفاء به. وعلى ذلك فإن المراحل التى يمر بها اللاشعور هنا هى على النحو التالى:

شكل الشىء [= جوهر الشىء =] الانفعال فى الوعى بجوهر الشىء

وعلى ذلك فإن العصور الوسطى هى المرحلة التاريخية التى كانت فيها قيمة كبيرة للبروتوكول والإتيكيت (المراسم)(٤) والسلوك المظهرى للأشخاص. أنه عصر تغلب عليه البصرية، فإذا ما توفى أحد الأقارب لابد من البكاء عليه بشكل مرئى أو أن يقوم المرء (ليلاحظ القارئ هذا جيدًا) باستئجار أحد للقيام بذلك وهذا حتى يتم الوفاء بالطقس (التعاقد مع النائحات): كانت العملية تتمثل فى المظهرية الخارجية أو الاحتفالية، فالمكانة التى كانت لإنسان ما فى المجتمع، أى وضعيته، كانت تتحول إلى طبيعة؛ إن كل شىء يرتبط بمنظومة اللاشعور التى شرحناها سابقا (شكل [= جوهر =] انفعال بالجوهر فى الواعى): فإن يكون المرء فارسًا أو ملكًا أو من العامة فليس مردّ ذلك عرض واتاه بسبب ولادته فى إطار فئة اجتماعية أو أسرة بعينها، وإنما ذلك جوهر. وهنا نجد أن مفهوم التدرج قد عاش أعلى تجلياته خلال تلك الفترة؛ غير أنه لما كان المظهر الخارجى مهمًا للغاية أصبح من الضرورى - حينئذ - إبراز ذلك أيضًا فى الملبس، إنها إمبراطورية الزّى (٥) أو الأزياء . ولما كانت الفروسية أو بساطة الطبقة أمرًا جوهريًا فعلى نفس الدرجة أيضًا نجد اللباس المناسب لكل حالة إذ أنه - أى اللباس - يعنى شكلية تتحول إلى جوهر لنفس الأسباب (٦) فكل شخص كان مظهره

يعكس ما هو عليه من الداخل، وهذا واجب، فالإنسان البسيط لابد أن يكون مظهره الخارجي بسيطًا، وكذلك الحال - كل فيما يناسبه - بالنسبة للباقين. وكان من المأمول أن يظهر السيد العظيم كامل أبّهته. وهنا نفهم بشكل جديد - وربما بطريقة راديكالية - المعنى الذى كان سائدًا فى ذلك الوقت بشأن اقتصادية الانفاق العادل (المناقضة للنظرية التي نعيشها اليوم والقائمة على الكسب العادل) التى هى واحدة من سمات العصور الوسطى(٧) فقد كان من الضرورى أن يتلقى كل شخص ذلك القدر المناسب له من الثروة فى إطار قياسه أو وزنه بالطبقة الاجتماعية التى إليها ينسب. وهذا ما يقول به القديس توماس (٨) فلما كان على النبيل أن يظهر فى كامل أبهته يجب أن يؤول إليه مال المجتمع. غير أن السبب الانفعالى المحض هو الذى لا يقوله أحد، سواء كان القديس توماس أو شُرّاحه (ومنهم الحاليون أيضًا) وهو السبب الذى يمكن وراء ذلك الانفاق المفترض الذى عليه الأرستقراطية، يمكن لنا أن نقدمه على هذه الصورة :

الشكل الذى يظهر فيه الشخص [= جوهر ذلك الشخص ، أى ماهية الشخص فعليًا =] انفعال فى الوعى بجوهر ذلك الشخص ، أى ماهية ذلك الشخص فعليا.

أرى أننا يجب أن نضيف هنا فى عجالة أنه لما لم تنتصر البرجوازية فى أسبانيا انتصارًا حاسمًا(٩) فى تلك الفترة فقد استمرت هذه الظاهرة مسيطرة خلال عصر النهضة وبعد ذلك بزمن ليس بالقصير وبشكل خارج عن المألوف، ومن بينها - أى من بين تجليات مفاهيم العصور الوسطى هذه - تلك الحالة التى ندرسها وهى الشريف فى قصة من قصص الشطّار بعنوان " لاثاريو "، وكذلك الأمر بالنسبة للعديد من صنف ذلك الشريف فى الحياة الفعلية الأسبانية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، حيث كان كل هؤلاء يخفون ما يمرّون به من عوز وفقر لأسباب أخلاقية؛ إذ كانت هذه الأسباب تتمثل فى عائق المظهر الخارجى، الذى ينظر إليه على أنه جوهرى، وهذا شبيه بما ندرسه بالنسبة للعصور الوسطى. نجد أمرًا مشابهًا لذلك خلال القرن التاسع عشر الأسبانى ألا وهو ماذا يقول عنّا الناس فيما يتعلق بالعناية بالشكل

الخارجي والتصنّع المصاحب له إذ يرجع ذلك إلى جذور واحدة : لنقرأ بعض قصص جالدوس Galdós (ومنها Las bringas على سبيل المثال) إن لفظة " Curseleria التحذلق والتصنع " التى تضم كل هذا ليست إلا نوعًا من آثار العصور الوسطى (هذا إذا ما كان صحيحًا ذلك التحليل الذى قدمته) خارجًا عن الإطار الزمنى له، التصنع إذن هو حالة أسبانية وعلينا ألا نبحث عن جذورها فى شىء آخر إلا من خلال الموقف الذى كان من حيث المبدأ سلوكًا، وهو الالتزام بواجب معين هو أن نكون أوفياء لطبيعتنا الجوهرية وعلينا ألا نبتعد عن طبيعتنا، وهنا علينا أن نعود لمناقشة ذلك الماضى البعيد.

كانت الامتيازات خلال العصور الوسطى أمرًا جوهريًا فإذا ما كان قائد بوليس باريس يتمتع بإمتياز فحواه أنه عندما يخرج إلى الشارع لابد أن يسبقه ثلاثة من الموسيقيين الذين يعلنون قدومه على الملأ وحتى ولو كان يؤدى الخدمة المنوطة به، فمن الضرورى الوفاء بذلك حتى ولو أدى إلى الإضعاف من فعالية المنصب، وأتصور هنا أن اللصوص كانوا يشعرون بالامتنان لهذا الالتزام، خلال ذلك العصر، بهذه التفاصيل التى لا مناص منها. إذن نجد أن الصفات والامتيازات كانت تعتبر حاملة الأستقرار والثبات. فالملك أبولونيو Apolonio - الذى غرق - يسافر إلى مملكة بعيدة لا يعرفه فيها أحد، وذهبوا به للمثول أمام عاهل ذلك البلد، وهنا نجد أبولونيو يفصح عن هويته ويتم السماح له فى البلاط على أنه مدعو وصاحب مقام رفيع، ثم يستعد ليقدم مقطوعة موسيقية باستخدام آلهة Vihuela، لكنه سرعان ما يكتشف أنه لا يستطيع العزف على هذه الآلة والسبب هو أنه لا يضع التاج على رأسه لهذا من المستحيل عليه أن يمارس قدراته الموسيقية العظيمة، وهنا نجد أن المليك الصديق والمضيف يمنحه واحداً من تيجانه وأسهم بذلك فى حل لهذه الأزمة الخطيرة، لم يشأ أبولونيو أن يرتكب التناقض / طلب آلة موسيقية Vihuela ليطرب الحضور / وقال بدون تاج لا يمكن لى العزف / (كتاب أبولونيو المقطع رقم ١٨٥) [١٠].

هكذا يقصّ علينا مؤلف القصيدة، هذه الواقعة برشاقة، ومن الملاحظ أن أساس هذه الحكاية مماثل من حيث الجوهر للعديد من الحكايات التى تنسب إلى العصور الوسطى، والتى تعبر عن أن ذلك العصر كان يميل، من الناحية الانفعالية، إلى إقرار علاقة بين الجوهر والعَرَض بشكل يجعل كل شىء، وقد تحول إلى جوهر. فالملك وتاجه هما نفس الشيئ إذ لا يكتمل أحدهما بدون الآخر. كما أنهما أيضًا متساويان، أى الشخص ووضعيته الاجتماعية، بشكل أنه لا يكون ملكًا كاملاً بدون التاج، كذلك تنسحب هذه الفكرة على أى شخص آخر وضعيته الأجتماعية، فالملك بدون تاج لا يجب أن يعزف. ومن خلال هذا المنظور نجد العصور الوسطى تمثل العصر الذى فيه كل شىء يحمل شيئًا من رصانة صور ورق اللعب (الكوتشينة الأسبانية).

ولأسباب مماثلة كان هناك خلط بين السبب وما يترتب عليه، وبين هذه النتائج وبعضها البعض، وذلك عندما يتعلق الأمر بتأثيرات خاضعة لنفس السبب، ويشير واضع الإتيكيت الفرنسى أوليفر دى مارش Oliver de la M, أن الخادم المكلف بوضع الفاكهة على المائدة لابد أن يكون هو الذى يقوم بإضاءة الشموع، لماذا ؟ لأن الفواكه هى ثمرة زهور، كما يقول، يتولد عنها الشمع الذى تصنع منه الشموع [١١] وكان هذا التفسير الساذج يقوم (فى هذه الحالة وفى الحالات الأخرى) على أساس مراحل لا شعورية تمنح العقلانية احتمالية انفعالية؛ إذن كانت كلماته - أى أوليفر دى مارش - حاسمة عند قرّائه آنذاك [١٢] ويرجع ذلك فى نظرى إلى بعض الصور الكنائية اللاشعورية التى تماثل بين السبب والمسبب:

من ناحية :

فاكهة [= زهور =] الانفعال بالزهور فى الوعى

ومن ناحية أخرى :

شمع [= فواكه =] الانفعال بالزهور فى الوعى

كان الشمع والفاكهة يحدثان نفس الانفعال، وبالتالى كان نفس الشىء من الناحية الانفعالية وعلى ذلك يجب أن تقوم خادم واحد بالمهتمين معًا.

- العصور الوسطى وكراهيتها للجديد misoneismo

غير أننا نجد المعادلات اللاشعورية التى نتأملها وهي :

شكل [= جوهر =] الانفعال فى الوعى بالجوهرية

تلقى المزيد من الضوء على ظواهر أخرى ترجع للعصور الوسطى (وليس العصور الوسطى فقط كما سنرى) ربما لا تزال حتى الآن محط اهتمام، إننى هنا أتحدث عن ظاهرة كراهية ما هو جديد، وهى ظاهرة واضحة وجلية فى كل هذه الفترة على امتدادها الزمنى، واستمراريتها - أى الظاهرة - حتى بعدها. وحقيقة الأمر نجد أن كراهية ما هو جديد أخذ يتهادى بنيانها فى الثلث الأخير من القرن السابع عشر (الصراع بين القدماء والمحدثين [١٣]) ويمكن أن نقول انها امتدت واستمرت خلال القرن الثامن عشر حيث نجد عند القليلين مثل De Turgot فى منتصف القرن وعند Condorcet بعد ذلك أى فى نهاية المئوية) تلك الفكرة التى أصبحت شعبية خلال القرن التالى وهى " التقدم " فأى تغيير هو هدف الإدانة خلال العصور الوسطى وكذلك ما ظل متبقيًا منه خلال عصر النهضة وكذلك بعده ولو أن ذلك كان ضئيلاً. كان نوعًا من المبالغة التى تقف عند طبيعة الأشياء. الأمر معروف للغاية [١٤] لكن سببه السّرى ليس على نفس هذه الدرجة، وهو عندنا يفسّر كل شىء، وهو الخلط اللاشعورى والرمزى بين الجوهر الثابت الذى لا يتغير للأشياء وبين عَرضِها: أى الأشياء والدوافع العرضية، فإذا ما كان عرض الشىء كأنه الجوهر بالمعادلة على هذا النحو:

عَرَض الشىء [= جوهر الشىء =] الانفعال فى الوعى بجوهر الشىء

وبالتالى فمن الضرورى النظر إلى هذه العوارض على أنها ثابتة على أساس أن الجوهرية هذه السمة التى هى اللا تغير.

وإذا ما كانت الأشياء غير خاضعة للتغيير من حيث الجوهر وكذلك من حيث العَرَض فليس هناك مخرج ولا قدرة لها على التغيرّ [١٥]. والخلاصة أنه الإنسان خلال العصور الوسطى سوف يعيش العالم كأنه كتلة ثابتة وجامدة ولا توجد وسيلة لإدخال

تعديلات أو تحديدات جوهرية عليه، فكل ما هو كائن كان، من حيث واقعة العام، وسوف يكون على ذلك النحو فى كل لحظة ومكان، ومن هنا ندرك سّر كمال سريان " مضمون السلطة ": " أى أننا نفكر اليوم كما كان التفكير بالأمس "، كذلك هناك سريان ما يمكن أن نطلق عليه " مضمون العادة ": أى أننا نفعل اليوم ما فعلناه أمس "، وإذا لم أكن مخطئًا فإننا نفهم بهذه الطريقة واحدة من السمات المعروفة والأكثر بروزًا فى أدب العصور الوسطى والتى امتدت فيما بعد وظلت على حالها حتى المسرح خلال القرن السابع عشر فى أسبانيا، نجد إذن أن رجل العصور الوسطى (وكذلك الأجيال التى أتت بعده خلال العصر التالى بشكل كبير أو صغير) غير قادر على تصور ما هو بعيد أو ما فوق الطبيعة على أنه شىء يختلف جوهريًا عما هو متعلق بأحداث الحياة اليومية القريبة والملموسة: وقد قلنا إن كل ما يكون كان قبل ذلك من حيث قالبه العام وسيظل كذلك فى المستقبل مماثلاً لنفسه؛ وقد كان ينظر إلى الإسكندر الأكبر على أنه مثل فارس مسيحى آنذاك، وطبقًا لما نعرفه من رؤية الملك ألفونسو العاشر العالم فإن السيد جوبتر **Jupiter** تعلم علوم اللغة وعلم الحساب صغيرا (١٦)؛ إلا أن الظاهرة ليست شديدة الاختلاف عندما نرى جونثا لوبرثيو **G. Berceo** (قسّ أديب) وهو يرسم لنا المخلوقات السماوية والجهنمية وهى على نفس شاكلة الناس - سواء كانوا طيبين أو سيئين - الذين يحتك بهم فى حياته اليومية فى عالمهم المتواضع (١٧) هانحن نرى فى الأبيات التالية مجموعة من الشياطين تقود أحد المذنبين إلى الجحيم:

وثّقوه بالحبال، الفرسان القدامى

الذين هم دومًا أعداؤنا الألدّاء.

لا يقدمون له طعامًا من تفاح وتين

بل دخان وخلّ وجراح ولدغات

(من : معجزات العذراء "الشقيقان" مدريد - دار نشر أسبانسا كالبى - سلسلة "القراءة" ١٩٣٤ - ٢٤٦ صـ٦٢)

تتولى العذارء الدفاع عن أحد محبيها وتحميه من حبائل الشيطان الذى يتمثل له فى صورة أسد ليثير الرعب فى نفسه:

أخذت أضربه ضربًا موجعًا

ولم تستطع الصغيرات الاستماع إلى الكبيرات

وتسربل الأسد بنقود طيّبة

ولم تكن فى أيامها الأحمال مطروقة

وقالت له المرأة الطيبة : أيها الخائن المزيف

الذى يمشى بالشر دائما ، إنك سيد بالغ السوء

وإذا كنت هنا أجذبك فى هذه الساحة

فإن ما سمعته عن فعالك جعلنى أراها أكثر سوءاً

(العمل المذكور ، الراهب النشوان ، صفحات ١١٤ ، ١١٥)

- إنه الشعور الغامض غير المتحرك ذو الجذور اللاشعورية فى تفسيرنا للأمر عَرَض [= جوهر =] انفعال واعى بالجوهر.

كما أن هذا اللاشعور قد تأكد بشكل ما وازداد تكثيفًا بناء على ذلك من خلال الواقع الاجتماعى على آنذاك، ولنقل أننا نجد أنفسنا نعيش القرن العاشر، فالمجتمع مقسم إلى طبقات، كما يسيطر عليه الاقطاع، وهاهو ذو شكل كلاسيكى، أى عبارة عن قطعة جامدة وتكاد تكون هادئة أو فيها شيئًا من الدينامية الشديدة البطء بحيث إنها لا ترى عن قرب؛ فقد اختفت العمليات التجارية الكبرى واختفت الصناعات الكبرى منذ مائتى عام (وهنا يمكننا أن نحدد التاريخ وهو استيلاء العرب على قرطاجنة عام ٦٩٥ م [١٨]) فقد إستولى العرب على البحر المتوسط وقطعوا بذلك

عمليات النقل التجارى التى كانت تروح وتغدو من بيزنطة [١٩]. وفى ظل هذه الظروف يجد الشخص نفسه وقد انخرط تمامًا فى الجسد الاجتماعى طالما أن ذلك يهيأ له مصيراً محدداً له سلفًا، كما أنه من المستحيل الفكاك منه: لا من الناحية الطبقية ، ذلك أن وضع الطبقة يضعه فى سجن وكأنه فى طبيعة لا تتغير ملامحها، ولا من الناحية الاقتصادية فليس من الممكن أن يثرى من خلال العمل بدرجة كافية سواء من حيث الانتاج أو بيع المنتجات. وبذلك ظل الإنسان وكأنه قد تجمد على موقف يتسم باللاحركة. يولد المرء ويموت فى عالم وسياق اجتماعى يطلان عليه وكأنهما مسحوران فى قالب دون أية إمكانية فى التغيرّ. فالانفعال الأعمى الذى لا حراك فيه والذى يصل إلى كل واحد من خلال اللاشعور كان يتأكد ويزداد ذلك التأكد من خلال ما هو متراكم فى الخبرة عن عالم غارق فيما يشبه حالة ثمل؛ كما أن ذلك يتأكد أيضًا من خلال العقل بشكل ما فدائمًا ما يتم إسداء النصح إليه من خلال ما يتلقاه وما يلتقطه فى عالم الواقع .

ومع كل هذا هناك يمكن العثور على شىء جديد، فالبنية المنتظَرة لم تكن تكتمل، وكانت المياه تسير فى مجرى غير متوقع: هاهو أمر جلل قد حدث وهو التغير، وهنا نتساءل : كيف كان العقل البدائى " باختفاء العقلانية " على التحوّل فى هذه الحالات ؟ كان يفعلها على النحو التالى: لا يجب أن يتغير العالم، وبالتالى فإن التغير كان عبارة عن خطأ أخلاقى وفوضى وتناقض وهول يناقض الطبيعة وذلك بلوى الظواهر العادية للأشياء: الأمر فى نهاية المطاف عبارة عن خروج على المألوف ينبغى تصحيحه.

كيف ؟ عندما يتم تلقى التغيير على أنه " تعسف أوجَوْر Abuso" فإن تصحيح المسار واستعادة " السلوك الطيب " كان يتطلب الانتقال إلى عصر آخر لم يتم فيه بعد ارتكاب هذا الخروج على المسار. وهذا العصر ذو السلوك الجيد لم يكن ليكون إلا الأمس، وعلى أية حال فإن " السلوك الطيب " كان " السلوك الطيب القديم " ومن هنا نجد الحنين إلى " العصر الذهبى " الذى لا يضارعه شىء حيث إن كل العصور اللاحقة عليه قد سعدت بالحصول على نفحة، كاملة أو منقوصة، من البدائية. إذن علىّ

القول بأن مضمون اللاحركة استمر في العالم الأوروبي رغم ما قد اعتراه من تشرخات في مناطق كثيرة من جسده ، وظل هذا الأمر حتى الثلث الأخير من القرن السابع عشر [٢٠]، وفي هذا المقام فإن المنظور الذى يتخذه بعض المؤرخين باعتبار العصور الوسطى قد انتهت فى التاريخ المشار إليه ليس من باب العبث ، نحن إذن أمام حالة كراهية للتجديد خلال العصور الوسطى .

(الماركيز دى سانتيانا : إذا أنت لم تتمكنى من استعادة العادات القديمة] يتوجه بحديثه إلى أسبانيا [فأرجو من الله الرحمة بك).

وكذلك استمرارية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر (وليس ذلك فى أسبانيا فقط) نعرض فى السطور التالية بعض النصوص. يقول فراى لويس دى غرناطة Fray Luis de G. فى " رمز الإيمان ":

كما لو أن تجديد الأشياء يحركنا بشكل أكبر من

عظمتها، فى استقصاء السبب الكامن وراءها

- جيفارا فى ١٥٣١ :

لا تحاولوا العمل على إدخال أشياء جديدة ذلك أن التجديد يجلب على من يضعه أحقاداً ، ويولد الاستغراب بين الشعوب [٢١] .

- سباستيان دى كوباروبياس : **S. de Covarrubias** (١١٦ : كنز اللغة القشتالية) :

التجديد عادة ما يكون شديد الخطورة ، فهو يجلب معه تغيير العادات القديمة [٢٢].

- كيبيدو : **Quevedo**

يخسر العالم عندما يريد أن يكون شيئًا آخرًا ، ويخسر الناس عندما يريدون أن يكونوا مختلفين عما هم عليه، إنه التجديد السئ للغاية والسعيد بنفسه فعندما يستاء مما كان عليه يشعر بالملل مما هو عليه وحتى يظل فى حالة تجدد دائم عليه أن يظل

دائما مولعًا بالتجديد، فالمولع بالتجديد يرى فى حياته الموت والحياة الأبديين، وهو أمر من اثنين: إما أن يتخلى عن ولعه بالتجديد أو أن يظل طول عمره عاملا على إحداثه.

- جراثيان فى كتابه : النقادة : Criticon

نسير فى حياتنا ونحن نتسول الصغائر فى التجديد وذلك لإشباع رغباتنا وفضولنا ... ندفع ثمن لعب جديدة ... وتصبح أناساً تتسم بالفظاظة والعدوانية إزاء الفضائل القديمة وما ذلك إلا لأنها قديمة.

من الطبيعى أن كان هذا النفور من التجديد متأصلاً بقوة خلال القرن الخامس عشر بالمقارنة بهذه الأصداء اللاحقة فى العصور التالية. ومن هنا يمكننا فهم بيت شعر خورخى مانريكى **J. Manrique**

أى زمن مضى

كان أفضل

[مرثية لوالده)

فالأمس كله أفضل بالمقارنة باليوم ولا معقولية ذلك أن السلوكيات الطيبة تكمن فى الماضى فالجنة والخير كانا فى الماضى وللعثور عليهما لم يكن هناك إلا طريق واحد: العودة إليه، أى الميلاد من جديد **renacimiento** وبذلك نتحرر من غلالة التعسّف **abusos** التى نحن عليها اليوم، هذا هو مفهوم " الإنسانية " (أى العودة إلى الكتَّاب القدامى) ومفهوم " الإصلاح) " **Roforma** العودة إلى المسيحية البدائية) وهذا ما استشفه خوسيه أورتيجا إى جوست **J. O. Gasset** لكن أورتيجا الرجل الذى رصد هذا الوضع بوضوح لم يعمل - فى نظرى - على الوصول إلى السبب الحقيقى. وهو - فى نظرى أيضًا - ذلك الذى حاولنا أن نحدده قبل ذلك: أى المراحل اللاعقلانية

التى أقررناها، والطريقة الترميزية التى يعمل على أساسها العقل البشرى عندما تتبدى هذه الطريقة بطريقة تلقائية بدائية. أضف إلى ما سبق أنه لما لم يكن هناك طريق للتجديد ولما كانت الغريزة الإنسانية تحاول العمل على تفادى التكرار الرتيب، فلم يكن هناك من مخرج إلا تراكم ما هو قائم سواء فى الملبس[٢٣] أو فى الفن (الفن القوطى المُزْهِر) أو الزخرفة[٢٤] أو فى مظاهر التقوى (التى كانت تتم خلال القرن الخامس عشر بطريقة فيها الكثير من التفصيل والتدقيق)[٢٥] أو فى الأستشهادات. التى يسوقها الدارسون فى العلوم الإنسانية (والتى تحولت فى معظم الأحيان إلى عبء ثقيل كما سنرى لاحقا) وكذلك الأمر فى العلوم الأخرى حيث كان يتم اللجوء إلى تراكم الاستشهادات. وكان ذلك خلال تلك الفترة أمرًا وعبئًا لا يطاق ولا فكاك منه إلا الهروب نحو الخلف، أى نحو الجذور لاستعادة البساطة البريئة لذلك العالم السابق على العالم المعقد.

- التراكم والتعقيد

ليس هناك شك فى التعقيد الذى كان سائداً خلال القرن الخامس عشر وكذلك استمراريته خلال القرن السادس عشر، وحتى لا نقع فريسة التبسيط علينا أن نضيف هنا أنّ السبب فى حدوث ذلك الاتجاه نحو التراكم كانت له أسباب (إضافة إلى السبب الأول وهو استحالة إحداث تغيير جذرى على نظام الأشياء وصفاتها حيث ينظر إليها على أنها كلّ مطلق)؛ ويجدر بنا أن نعدّد تلك الأسباب الأخرى لمزيد من إثراء الصورة التى رسمناها سلفًا: فى المقام الأول هناك النُّدرة التى عليها مقاييس الاختيار (وهى أن الندرة، ثمرة البدائية التى عليها بنية الروح بالدرجة التى أشرنا إليها) وهى مقاييس ناجمة - فى نهاية المطاف - عن سيطرة الأبعاد العقلانية. أما السبب الثانى فهو أنه لما كان العقل بدائيًا - بدرجة ما على الأقل - فإنه يتمتع بعدم قدرة نسبية على التلقى المباشر للمجردات، ويؤدى هذا - فى نظرى - إلى الميل للجزئيات وبالتالى الثراء التعدادى ذلك أن الافتقاد إلى هذه القدرة التى أتحدث عنها

يفترض وجود حركة معكوسة فى آليات التلقى عند العقل خلال العصور الوسطى، وهنا نجد من الضرورى أن نتوقف للتأمل فى هذه النقطة التى لم تحظ بإلقاء الضوء عليها بعد.

لقد اعتادت عقولنا التى تربّت على العقلانية، أن تفكر فى الأجزاء انطلاقًا من الكل، وهذا يعنى أننا نتلقى الكل بشكل شامل فى البداية، وعندئذ نتولى عملية التحليل الخاصة بمكونات هذا الكل. غير أن العقلية البدائية كانت تقوم بخطوات معاكسة تمامًا كما سبق، فهى غير قادرة - بدرجة ما - على الإدراك المباشر لما هو مجرد، ويمكنها أن تدرك المضمون العام بالتعرف المسبق - جزءًا بجزء - على صفاته المُحَسَّة. ثم تتقدم ببطء نحو الكل ويتم ذلك فقط عندما تكون قد تأكدت من كافة الأجزاء المتعلقة بالشىء الذى يتكون، وتصبح لديها الفكرة الشاملة. وهذا يفسر لنا الميل الظاهر فى العصور الوسطى إلى الدخول فى التفاصيل التى هى من سماتها، ولا يقتصر هذا على الرسم فقط. إذن فالأمر لا يقتصر فقط على أن ما هو مجرد - بالنسبة للروح العقلانية غير المكتملة - يتطلب أن يتجسّد بشكل سريع، وهذا ما تقوم به بعض مكونات الكل، وإنما يتعلق فى الأساس فى أن هذه الروح تميل وهى فى مرحلة التلقى إلى الذهاب إلى الكل ابتداء من الجزء وليس العكس. وإذا ما كان الأمر على هذا النحو فإنها فى حاجة لسبرأغوار هذه الأجزاء بشكل تفصيلى، وينتهى بها الحال بعد هذه الرحلة المضنية إلى فهم الكل. وهنا نجد أن التعداد التفصيلى هو وسيلة ضرورية للوصول إلى الفكرة العامة، فقد كان يتم الوصول إلى العموميات فى الفكر من خلال سبرأغوار الجزئيات كافية لتمثيل الكل؛ لكن لما كان الأمر يتعلق بأفضل تمثيل لهذا الكل فلا شىء أسهل من الوقوع فريسة الدخول فى التفاصيل؛ ورغم ذلك من الصعب القول بأنه كان مُسْهبًا ومن هنا يمكن إتهام المؤلف بالاعتساف. وفى كثير من الحالات نجد أننا نخرج بانطباع عن الفنانين خلال العصور الوسطى يقول بأنهم كانوا يعاونون نوعًا من قصر النظر مما يدفعهم إلى الاقتراب من الشىء الذى يرونه وبذلك يضيع الكل من أمام نواظرهم ويكون ذلك لمصلحة الجزء. إنه عصر

العين أو الحدقة التحليلية أكثر منها حدقة تركيبية، غير أن الخلاصة أو الكل سوف تظهر (ولو أن ذلك بشكل جزئى ومتعثر) يفضل الإغراق الخانق فى التفاصيل، وإهدار الجهد فى الدقائق وهذا كله هو ما يثير فى ذهن القارئ المعاصر شعوراً بالإسهاب الكثير عندما يقترب أدب العصور الوسطى. وها أنا أدخل إلى هذه النقطة.

لنقدم بعض الأمثلة على ذلك بدءا بما هو أبسط. لنطلع على محتوى " كتاب الحب المحمود ":

" سوف تأكل الخروّب ولا تأكل السالمون أو سمك التروتشا[٢٥] "

[خوان رويث : كتاب الحب المحمود - مدريد - دار نشر : إسباسا كالبى - سلسلة "القراءة" مطبعة خوليو ثيخادور - عام ١٩٣٧ م صـ١٠٧ المقطع رقم ١١٦٤ - الجزء الثانى]

نرى فى البيت الأول لفظة arvejas التى تعنى طعاماً من الأطعمة غير الجيدة. أما البيت الثانى فهناك طعام آخر من الأطعمة الجيدة غير أن هذا الطعام الجيد يتوزع بين أمرين " السالمون " و [سمك] "التروتشا ".

وبناء على زيادة التفاصيل التى تؤدى إلى الفكرة العامة يتزايد لدى القارئ الإحساس بالاعتساف الانتقائى والتراكم الذى تحدثنا عنه مسبقاً. وها ما سنلاحظه فى المثال التالى، أخذ يوحنا المعمدان فى التهيؤ للصوم؛ ويتولى جونثا لو دى برثيو (القسّ الشاعر) سرد ذلك علينا بالتفصيل:

الامتناع عن النبيذ والسيدرة واللحم والسمك

فهل هذا هو كل ما امتنع ذلك القديس عن تناوله ؟ يمكن للقارئ غير المتمرس على مثل هذا الصنف من النصوص أن يشك فى الأمر، ومن الدلائل الواضحة على هذا الخطأ الجوهرى هو ما يقود إليه الاعتساف فى اختيار الجزء أو الأجزاء.

أحيانًا ما يتم الاعلان عن الكل - لكن ذلك لا يكفى لنمحو ميل عقلية العصور الوسطى إلى التحليل - ورغم ذلك فهذه الظاهرة أيضًا برهان على الفهم الضيق الذى كان عليه ذلك العصر للوصول إلى الكل.

إن القس غير المتزوج

(...) لن تكون له امرأة متزوجة أو عزباء

(خوان رويث : كتاب المحمود - الطبعة المشار إليها - الجزء الثانى صـ٢٨٠ ، مقطع ١٦٩٤)

إن الدخول فى التفاصيل المتعلقة بالمرأة (متزوجة أو غرباء) يعتبر فضلة من منظورنا، لكنه غير ذلك من المنظور الذى كان سائدًا آنذاك والذى كان شرها للتفاصيل.

لنباعد جانبًا هذه الحالات التى تتسم بالبساطة النسبية فى الإغراق فى التفاصيل ، ولننتقل للتأمل فى أخرى لنرى فيها المدى الذى وصلت إليه من حيث الاستغراق الشديد فى التفاصيل عندما يصبح الكل وقد تناثر شظايا وأصبح فى أصغر جزئياته، وسوف أعرض حالة وسطًا ثم أختتم بحالة من أشد الحالات استغراقًا فى التفاصيل.

لنتصفح كتاب infinido للسيد خوان مانويل :

" لكن كل المعلمين والناصحين على هذه الأرض لا يستطيعون أن يجعلوا من الفتى حسن الذكاء ومقدامًا ومحافظًا على هندامه ورشيقًا وشجاعًا ومجتهدًا وصريحًا وصاحب قول حسن اللهم إلا بفضل الرب ... "

[السيد خوان مانويل : كتاب - Linfinido مكتبة المؤلفين الأسبان - الجزء ٤١ "كتاب الثير السابقين على القرن الخامس عشر " مدريد ١٩٥٢ م صـ٢٦٧]

والمقولة العامة والشاملة لكل ما سبق " أن نجعل من الفتى رصينًا " أن نجعله يصل إلى درجة الكمال فى كل شئ " لنواصل القراءة .

" بالنسبة للأطفال (...) فليست هناك حاجة أخرى إلى الحفاظ على صحتهم الجسدية وأن تعمل معهم كل ما يحقق هذه الغاية من مآكل ومشرب ورضاع ونوم وملبس وأن يلتحفوا بما يحميهم من البرد وأن يتهيأوا للوقاية من الحر ".

ألم يكن كافيًا أن نقول: " إن نفعل لهم كل ما هو مفيد لهم فى كل شئ " مباعدين أنفسنا بذلك عن هذا الإطناب ؟ نقرأ فى نفس الكتاب أيضًا:

" لتعرفوا أن بعض الرجال الذين عليهم أن يجتهدوا كثيرًا ليكونوا على علم بتصريف الأمور المالية وغيرها لسادتهم وأن يعنوا بأجساد هؤلاء وبزوجاتهم وبأبنائهم ، وبخصوصياتهم وبأملاكهم وبما يفضلونه وما يودون التمتع به وبأى شىء يفعل المساواة أو ما يعنّ لهم لو أن يحسنوا طهى الكثير (...) هؤلاء هم البوّابون ".

(العمل المشار إليه صـ٢٧٢)

كان من الممكن أن تكفى عبارة " على أحد الرجال أن يجتهد كثيرًا فى معرفة كل ما يتعلق بأمور سيده " هناك نص آخر فى الكتاب الذى أوردنا منه الفقرات السابقة حيث يدل على ضرورة تناول الطعام من كافة الأصناف.

" هناك أمر آخر، عليكم استخدام اللحوم والسمك واللبن والفاكهة والبقوليات والصلصات والتوابل والحلويات وكافة ما يطلق عليه باللاتينية Liquores والعسل والزيت والنبيذ والسيدرة المصنوعة من التفاح واللبن والخل ".

(العمل المشار إليه سابقًا صـ٢٦٧)

إنه خائن لأسباب ثلاث، ثالثها عبارة عن :

" أن يقوم بفعل الفحشاء مع زوجة سيده أو مع السيدات اللواتى يترددن على المنزل أو مع الوصيفات أو مع كل هؤلاء النسوة اللواتى يغلقن الباب عليهن ويفعلن ما شئن "

ليلاحظ القارئ أن العبارة الأخيرة فى الفقرة السابقة تضم كافة أصناف السيدات السابق ذكرهن ومع ذلك يضعهن فى دائرة التعداد.

صدر فى عام ١٤١٢ م قانون يمنع على اليهود أية علاقة لهم بالمسيحيين، غير أن النص، بدلا من أن يتحدث بشكل مقتضب وشامل، يدخل فى التفاصيل لدرجة أننا نجد أنفسنا أمام حالة اعتساف مثيرة ، فاليهود لن يكون لهم خدم مسيحيون يقومون:

بإشعال المواقد لهم أيام السبت، وأن يذهبوا للبحث عن نبيذ لهم (..) وليس من حقهم أن تكون لهم خادمات مسيحيات أو مزارعين أو رعاة، وليس من حقهم حضور الحفلات أو حفلات الزفاف، أو جنازات المسيحيين، **ولا أن يكونوا عرابين أو عرابات للمسيحيين**، ولا أن يكون المسيحيون لهم كذلك (...) (وعلى اليهود ألا) يرسلوا للمسيحيين هدايا من الرقاق Hojaldres أو التوابل أو الخبز المطبوخ أو الطيور الميتة ".

تولى دييجوى باليرا D. de Valera تعداد النساء الفضليات فذكر واحدة وثلاثين منهن بالاسم، لكنه ذكرنا أيضًا بأخريات مشيرًا إلى " السيدات الهنديات " بأن عددهن حوالى خمسين سيدة، وكذلك خمس آلاف عذراء فى الكتاب المقدس وأحد عشر ألف مسيحية:

إذا كان علينا أن نتذكر الأمثلة الرفيعة يمكننا أن نجد الكثير منها، وهنا سوف أذكر أسماء بعضهن من العذراوات: كلاوديا الرومانية ، ومينويا التى يسميها البعض بالاس، ومارثيا بارونيس، وكلوديا الرومانية، وإيرفولا الكاهنة، ويطلق عليها البعض أيرشيا، وأرمونيا ابنة شيرو ملك صقلية. ومن العفيفات : لوكو زوجة كولاتينو الرومانى، وبنيلوبى زوجة عليس: وبورثيا زوجة بروتو، وخوليا ابنة قيصر، وكرونليا زوجة بومبى العظيم، وأنطونيا ابنة مارك أنطونيو ، وتمارس ملكة الـ Chiarcos، وأرتميا ملكة Caria، وأرخيا ابنة الملك أدراسترو ، وسولبيثيا ابنة فلوبيو فلاثيو ،

وأبيوليتا اليونانية ، وزوجة الملك أميت ملك Tesalia، وكافة النساء النبيلات من **التوديين** الذين هزمهم ماريو القنصل الروماني، والسيدات الهنديات (...) ومن اليهوديات هناك سارة امرأة إبراهيم، وثيبورا امرأة Muisém، وديبورا النبية، واستير امرأة الملك أسويرو، وتمارا ابنة الملك داود، وماريان النبية الأخت لـ Muisém، وامرأة شمشون ، وإليزابيث امرأة زكريا ، وأنا أم صمويل، وريبيكا امرأة إسحاق ، وراشيل امرأة يعقوب".

[مكتبة المؤلفين الأسبان - الجزء ١٦ - كتاب النثر القشتاليون خلال القرن الخامس عشر - صـ٥٧-٥٨]

آثرت أن أترك النص التالى للمؤلف المذكور لأختتم به حيث يصف لنا " الأمور الضرورية للحصون " " الحصون الجيدة يجب أن تكون بها المكونات التالية : البئر أو الجب والفرن وطاحونة الهواء أو الطحانة والمصهر والاصطبلات وكلاب الحراسة من نوع Mastin والأوز (...) ويجب أيضًا أن يضم كل حصن جيد جنوداً وعدداً ومدافع وأسلحة هجومية ودفاعية ، ونذكر منها : يجب أن يكون هناك رماة الأقواس ، والمدفعجيون Lombardero والحدادون والجراحون والنجارون وواضعاو الشراك ، وأن تكون هناك الفئوس والبلط والعتلات الحديدية والمرزبات والقواديم والكلاّبات والطابيات والخرّامات والمطرقات والقفف والخشب والحديد والصلب والحبال والقنب والأمراس والمقاطف وملح البارود وفحم ساس ومجارة صلدة والبارود والصوفان ، وكذلك الملابس والعباءات والقمصان والمقصات والإبر.

(من كتاب Providencia Contra Fortuna العمل المشار إليه سلفًا صـ١٤٣)

ما يلفت الانتباه إلى النص السابق هو تولى المؤلف تعداد بعض المواد غير القابلة للتصنيف ووضعها فى مجموعة واحدة، وهو هنا يقدم لنا خمسة أصناف يجب أن تتوافر فى كل حصن : الرجال والعدد والمدافع والمؤن والأسلحة الهجومية والدفاعية ؛ وبعد ذلك نراه يتحرف فجأة إلى تفصيل كل صنف من هذه الأصناف ويسير على

نظام معين : أولها الرجال أو الضباط ويصنف ذلك فى ست مكونات ، أما الثانى فهو العدد وفى هذا يخلط هذا البند بالبند اللاحق عليه وهو الثالث (المدافع) فى تراكم غير واضح، وأضاف إلى هذا التراكم أيضًا بما نسى ذكره فى البداية وهو الملابس ويدخل هذا البند تحت ستة وأربعين صنفًا حيث لم يفلت منه لا الإبرة ولا الخيط ، ويبدو أن المؤلف كان غير واثق بالمرة من المتلقى ووعيه، لكن لنواصل، الصنف أو البند الرابع وهو المؤن حيث يضم ما لا يقل عن ثلاثين مكونًا ، ولنتوقف هنا من جديد ، حيث أن المؤلف يضم السمك فى القائمة، غير أن هذه اللفظة بدت له شاملة بشكل يزيد عن الحد فأخذه الميل إلى التفاصيل وحدد " السردين ". وهنا نجد أن الكل والجزء يوضعان على نفس الخط على أساس النوعية المتجانسة، وهذا أمر شديد الشيوع خلال العصور الوسطى، وهذا مثال آخر شديد الوضوح على اللاعقلانية فى مثل هذا الصنف من الإغراق فى التفاصيل، فسرعان ما تضم قائمة المؤن الشمع ثم الخشب ثم الفحم ، وتنقسم الأسلحة إلى تسعة عشر صنفًا يتم تعدادها على ما هى عليه أو عشرين صنفًا إذا ما أدخلنا المخزن كواحد منها وهو ما نجده فجأة بين الأسلحة وربما كان وجوده فى هذا السياق يمثل بالنسبة لنا المفاجأة والطلقة الأخيرة التى تثيرنا.

لقد أطلت بعض الشىء فى التعليق على هذا النص ذلك أننى أراه من سمات ذلك العصر أى المبالغة الشديدة فى التحليل والتى يرافقها عدم الدقة العقلية فيه، فالتحليل هنا لا يعنى أننا نقول بالعقلانية بل نقول عكس ذلك تمامًا، أنه ميل بدائى يجتمع فيه الولع بالتفاصيل مع نسيان بعض الأمور الجوهرية والمهمة فى بعض الأحيان، ودائمًا ما تثير النصوص الموروثة عن العصور الوسطى لدى القارئ اليوم الشعور بالغيظ حيث ينتاب عقله القلق ويتحمل عن هذا التناقض المستمر. غير أن التناقض ما هو إلا تناقض ظاهرى فقط والأمر هو أن الإصرار على التفاصيل لا ينبع من دافع فيه ألمعية المعرفة الشاملة والدقيقة لكافة أجزاء الكل بناء على استنتاج سبق بعد الوعى بالكل وإنما تذهب فى اتجاه مناقض: إنها تذهب فى اتجاه الكل ابتداء من الأجزاء وليس ذلك لرغبة إستنتاجية وإنما جمالية؛ ولقد أصاب هؤلاء الذين أطلقوا صفة " البدائية "

على الرسامين الذين يغرقون فى التفاصيل خلال العصور الوسطى، وربما لم يكونوا على وعى كامل بكل ما تعنيه هذه التسمية.

ويعتبر النص الذى نتحدث عنه من أشد الأمثلة اغراقًا فى التفاصيل لكنه نص لصيق بالقرن الخامس عشر : ألا وهو الميل إلى التفاصيل الذى هو سمة ذلك العصر المديد ؛ وإذا ما عدنا لتأمل الأمثلة التى سقناها قبل ذلك فى هذا المقام وقارناها بمثيلاتها فى مرحلة زمنية سابقة فسوف نلاحظ أن الميل للتفاصيل يزداد خلال القرن الرابع عشر ، ويزداد ذلك قوة خلال القرن الخامس عشر ، ويلاحظ أن الملك ألفونسو العالم كان مُقلا فى التفاصيل فى كتابه Las Partidas عندما تحدث عن المكونات اللازمة للحصن ، مقارنة له هنا بالنص السابق مباشرة .

وعلى ذلك فمن الضرورى أن يضم كل حصن المؤن وخاصة المياه (...) وهناك مؤن أخرى هى الخبز مع اللحم والسمك، ولا يجب نسيان الملح ولا الزيت ولا البقول أو الأشياء الأخرى اللازمة لتموين الحصن ، ويجب أن تكون هناك عناصر أخرى مثل الطواحين أو الطواحين اليدوية والفحم والحطب وباقى الأشياء التى تعتبر ضرورية (...) والملبس والنعال للرجال ... .

[الفصل الثانى - بعنوان ١٨ قانون ١٠] من الضرورى أن تكون هناك أسلحة كثيرة فى الحصول (...) [الفصل الثانى - بعنوان ١٨ قانون ١١] .

[الفصول السابعة للملك ألفونسو العالم - نسخ فى **سلمنقة** تحت رعاية أندريا بورتوناريس عام MOLV صـ ٥٨] .

إن ما شهدناه هنا يهيئ الوضع لإصدار حكم معمم وهو أن القرون التى تعتبر نهاية للعصور الوسطى شهدت الميل الشديد إلى الإطناب ، غير أنه لما كان بها جرعة أكبر من العقلانية ـ مقارنة لها بالقرون السابقة عليها - فإن الاسباب الثلاثة المتعلقة بظاهرة التراكم التى نتحدث عنها تقوم بدور فيه غيبة نسبية للعقلانية - نعود هنا لنذكر هذه الأسباب وهى :

(١) الميل البدائى لإدراك واقع الأشياء ابتداء من الجزء سيراً نحو الكل.

(٢) الميل البدائى للوفرة غير الانتقائية.

(٣) الميل البدائى للخلط بين ما هو عرضى وما هو جوهرى. وهذا الميل الأخير يعنى بالعنصر الوصفى وكأنه فى غاية الأهمية ويعنى كذلك النفور من الجديد ؛ وتعتبر البدائية أو عدم العقلانية السبب الأول للتراكمات التى تكتسب دوراً عملاقًا فى المراحل الأخيرة خلال الفترة محل الدراسة (الرابع عشر والخامس عشر) ولو أنها الفترة الأكثر عقلانية بالمقارنة. إذن التناقض هنا جد واضح، وهنا نتساءل هل يمكننا الخروج من هذا المأزق ؟ أعتقد أنه ليس من الصعب القيام بهذه الخطوة، فهذه الأسباب التى يبدو أن تأثيراتها تضعف مع مرور الزمن، مستمرة فى إحداث تأثيرها ذلك أنها لم تزل وبالتالى فإن آخرها سيظل المحرك الأول لكراهية الجديد ؛ غير أن كراهية الجديد تحمل فى طياتها - على المدى الطويل فقط - (ولنركز على هذا جيدا ففيه مفتاح فهم هذه الظاهرة الغريبة) ميل للتراكم يزداد يومًا بعد يوم ، لماذا ؟ الأمر هو إن الأنسان فى حاجة إلى تجديد مستمر، ولما كانت العصور الوسطى لم تكن تسمح بالتحول الجوهرى - على ما نعتقد - فإن التجديد ليس له من مدخل إلا من خلال التكثيف العددى والتراكم. وهذان الأمران - التكثيف إلى كراهية الجديد فى حد ذاته وليس إلى السببين اللذين أشرنا إليهما سلفًا.

نجد أن القرن السابع عشر هو القوة الجامعة لكل المواد المتوفرة أمامه . يستعد قمص أيتا (خوان رويث) ليقول لنا :

كل عمل عظيم دائما يهزم كافة العقبات

(العمل المشار إليه – الجزء الأول – صـ٢٢٠ – مقطع ٦١١)

ومن هنا علينا أن نلح على السيدات اللائى يتمنعن على إعطائنا ما نهفو بشدة إليه:

ليست هناك امرأة فى الدنيا كبيرة أو شابة

لا يؤثر فيها العمل والخدمة، وكأنه مهماز

سوف يمر عليك يوم تشعر فيه بالأسى والألم

لا تفزع لإجاباتها غير المطمئنة

فسوف تمثل إليك عندما تستخدم فنونك وخدماتك

وبمواصلة ذلك ستجدها طوعك

فالمرء كثيراً ما يتعب فى إعداد المزرعة الكبيرة

إذا ما كانت هناك موجة عاتية

فزع منها البحار وهى آتية

فلن يركب البحر ولو كانت سفينة مدرعة

فلا تفزع من أول رد فعل للسيدة

يقسم كثيراً البائع المغالى فى سعر بضاعته

إنه لن يبيع البضاعة إلا بثمن كبير

وعندما يفاصل معه المشترى كثيراً

تذهب البضاعة فى الطريق الصحيح

اخدمها بكثير من الفن، رغم صدها لك

فالكلب الذى يلعق كثيراً يخرج بشىء من الدم

المهارة والفن بقوة يلين لهما الحديد

والأرنب بإصراره يسيطر على البقرة

الصخرة الثقيلة فى الهضبة الكبيرة

بالمهارة والفن تقوم بانتزاعها بشكل أفضل

عليك بالمهارة الرشيقة يا ناصب الشراك

حيث يحرك السيدة المِلْحاح اللئيم

بالفن تلين القلوب القاسية

ويتم الحصول على الشعير ، وتهدم الأسوار

وتسقط الأبراج المنيعة ، ويتم رفع الأثقال ،

بالفن يقسمون كثيراً ، وبالفن هم حانثون

بالفن يتم صيد السمك على الموج

وتسير الأقدام الضامرة فى البحار العميقة

بالفن والحرفة تصل إلى الكثير

بالفن تستطيع التصرف فى كل شئ

الإنسان المسكين ، بالفن يعيش على مهنة صغيرة

الفن ينقذ المذنب من العقاب

فمن كان يبكى فقره يُغَنِّى يُسْره ومُتَعه

وتجعل الخدمة العاقل يركب الحصان

السادة الغاضبون بشكل كبير

من خلال الخدمة الكثيرة يذهب عنهم هذا الغضب

وبالخدمة الجيدة يفوز فرسان أسبانيا

والسيطرة على سيدة ليست بالأمر العظيم

لا يمكن أن يعطى الأقرباء للقريب بالوراثة

العمل هو الوظيفة المعرفة وليس العلم

لا يمكن أن يقدما للسيدة الحب والمودة

العمل هو سر كل ذلك والإصرار والحمية

المرأة تقول لك لا ، ورغم صدها

لا تتخلّ عن خدمتها ، فرغبتك لن تؤذيك

فإن تخدمها هذا ينقى قلبك :

فالجرس ساكنًا لا يدق أبداً

(العمل المشار إليه سلفًا - الجزء الأول صـ٢٢٣ - المقاطع من ٦١٢ حتى ٦٢٣)

يُلاحظ أن المستوى الفعلى فى هذا الجزء من القصيدة (بالعمل الجاد يمكن تجاوز كافة العقبات) أو لا تفزع من صدّ السيدة لأول مرة يتكرر حوالى إحدى عشرة مرة ولكن فى صيغ مختلفة كما أن المقارنات التى يسوقها الشاعر تزيد عن ذلك إذ تصل

إلى واحد وعشرين مرة ، وهذا الصنف من الأسهاب قائم فى مختلف أجزاء العمل وبذلك يكون المرجع الأول فى معظم عيوبه ونقاط قوته. نجد خوان رويث يحدثنا فى هذا العمل عن أسماء وألقاب القوادة ، وهنا نجد أن القائمة لن تتوقف إلا عندما تبلغ الأسماء والألقاب ثلاثة وثلاثين:

لا تقل أبدا لحاملة الرسائل يا هرَاوة

وأيا كان الإيقاع جيداً أم سيئًا لا تخاطبها بمِعْزفَة أو

طُعم أو غِطاءَ أو مُدَانة أو درع

أو طابة أو خادمة القحبة أو المقود أو المِحَسَة

لا تقل لها خطاف أو خالة أو مُدَارية

أو مبرد أو حبل ولا حكاك

أو مِسَنّ أو مجرفة أو مَشّاءة

أو محراك أو كلاّبة أو شص صياد سمك

ولا جرس أو طربية أو قوادة أو داهية

أو حكيمة أو زعيم أو دليل أو مشاءّة

ولا تقل لها مشاورجية حتى ولو كانت تعمل لصالحك

أعتقد أنك إذا ما تنبهت لهذا تنقذك العجوز

(العمل المشار إليه – الجزء الثانى – صـ ١٨-١٩ – مقاطع من ٩٢٤-٩٢٦)

ويحدث شيء مشابه لما سبق عندما يتحدث الكتاب المذكور (كتاب الحب المحمود) عن الآلات الموسيقية حتى يصل عدد ما ذكره ثنتين وعشرون آلة .

إذن فما يسرده " كتاب الحب المحمود " فى البداية يمكن له أن يقوم بتكراره من خلال تنويعات شعرية ، وهذا ما نراه فى أغانى الجبل حيث نعرف موضوع مثل هذه القصائد من خلال أشعار سابقة؛ وهنا نجد تضافر مجموعة من العناصر التى تعطينا الانطباع بالثراء والكمال اللذين هما من ميزات شاعرنا غير أن النظام المتبع يلاحظ عليه وجود بعض الأخطاء إذ نشعر أحياناً أن التكرار - من الناحية الفنية - غير ضرورى وفيه إطناب ، فبعد القصة الرائعة التى تحدثت عن مغامرات العشق عن السيد / ميلون، نعثر فى الكتاب على مغامرات جنسية أخرى، ويلاحظ أن بعضها لا يضيف شيءا إلى ما سبق ، وإذا ما كان هناك تذوق يرفض التكرار لكانت هذه المغامرات قد حذفت لتكرارها وعدم جدواها . غير أننا عندما نطلب من خوان رويث (مؤلف كتاب الحب المحمود) مثل هذا الإيجاز فإن معنى هذا أننا نجهل الإيقاع الذى عليه عبقريته ، فهى فياضة وغير ميالة إلى التأمل الهادئ . وربما كان هذا الإطناب واحدا من الملامح التى تجعل الكتاب مفعماً بالحياة ، كما أن معجمه يتضمن مفردات كانت مجهولة قبل ذلك ولم يتمكن الكثيرون من تجاوزها بعد هذا . ومن الطبيعى وجود النواقص التى عليها بعض الجوانب الايجابية وهذا هو ما يعنى لقمص أيتا.

هل هو عصر نهضة بدائى خلال القرن الخامس عشر ؟

نجد أن كل ما سبق ربما يوضح لنا نقطة شديدة الغموض ومثيرة للجدل فيما يتعلق بالقرن الخامس عشر؛ إننى أقصد هنا ذلك الذى أطلق عليه " ما قبل عصر النهضة **Prerrenacimiento** فقد كان كل من سانتيانا **Santillana** ومينا **Mena** وغيرهما من الكتاب (وهم كُثر) يلجأون إلى المصطلحات الأسطورية ، أو يلجأون لاستخدام الألفاظ اللاتينية ، وهنا نرى أن البعض يضعهم بشكل خاطئ على أنهم كتاب عصر النهضة فى بداياته. حقاً لقد كان الماركيز دى سانتيانا يلجأ كثيراً إلى ما هو أسطورى، وكان خوان دى مينا يفعل نفس الشيء ومعه آخرون ، ورغم أن هذا الاستخدام به مسحة ذات أصول ترجع إلى العصور الوسطى ، فإنه عند آخرين يعنى

غأية معينة هى تجميلية وهذه من سمات عصر النهضة ، فقد كانت السمات اللاتينية سواء المعجمية أو البنيوية شائعة خلال تلك الفترة ، بل ويمكن أنها كانت شديدة الشيوع لدرجة أنها أصبحت شيئًا يمكن أن نطلق عليه " مرض العصر " وهنا نكتشف أنه لأناس يميلون كثيرا إلى مثل هذه المبالغات الأسلوبية. ولا يوجد سبب يجعلنا ننكر وجود هذا الأمر البديهى والواقعى، غير أننا نخطئ عندما نظن أننا نستخلص مما سبق شيئًا يتعلق بعصر النهضة خلال ذلك القرن ، والسبب هو أن كلا من مضمون عصر النهضة ، والعصور الوسطى يرتبط بشيء أكثر عمقًا فالذين يظنون أن هؤلاء الكتاب من كتاب عصر النهضة ، فهم لم يتوقفوا ليتأملوا ذلك التناقض الغريب الذى تقودهم إليه تلك التسمية التى يطلقونها ، والسبب هو أن كثرة الإشارات الأسطورية أو التراكيب والألفاظ اللاتينية قد تجعل من هؤلاء المؤلفين الذين عاشوا خلال القرن الخامس عشر الأسبانى ـ أو بعضًا منهم ـ كتابًا من حركة الباروك وليسوا من كتاب عصر النهضة. وبذلك فإن ملامح عصر النهضة المفترضة تتسم هنا بصفة غريبة وهى البدء من حيث انتهت .

غير أن " الباروك " الذى نتجت عنه إنما يلقى ضوءًا كثيفًا على المسألة التى نحن بصددها ، فقد كان الكتّاب خلال القرن الخامس عشر يستخدمون الكثير من العناصر التى جلبتها التوجهات الإنسانية ولكن ليس على أنها من عصر النهضة وإنما العكس تمامًا ، أى أنها تنتسب إلى العصور الوسطى التى أخذت خلال آخر مرحلة من مراحل الفن القوطى فى تكثيف اتجاهاتها نحو التراكم ؛ فكل مكون من العناصر الثقافية (وليس كل مكون فنى) يخضع لعملية التكثيف والإثراء ، هو إذن عصر لم يكن القصد من الأعمال الفنية فيه التجديد وإنما الإضافة ، وهنا ندرك سر تنامى استخدام الإشارات الأسطورية وكذلك العبارات اللاتينية لنفس العلة التى تكثر فيها الأستشهادات بالمؤلفين الآخرين ، كانت عمليات الوصف والتعداد سلسلة لا تنتهى، وكانت تذهب فى اتجاه الأرابيسك اللانهائى. إذ نجد أن استخدام الأسطورة " كمثال " أو كبعد جمالى، وكذلك استخدام المعجم اللاتينى إنما هما عنصران أقل أهمية

- فى نظرى - بالمقارنة بالتكرار والتنميق والإلحاح عليه - أضف إلى ذلك أن هذا البعد الجمالى هو ثمرة ثانوية وجاءت باللصق وهى مجرد عدوى التوجيهات الإنسانية، كما أنها خلال تلك الفترة لم تقم بهدم البنية السائدة (خلال العصور الوسطى) التى كانت عليها الأعمال الأدبية. وهنا نراها على أنها عرض من أعراض ما سيأتى بعد ذلك، وأنها عنصر يضغط بشدة على أركان النظام القديم محاولاً تحطيمه دون أن يتمكن من ذلك.

- حدود إسهامنا :

لم أحاول فى الصفحات السابقة سبرأغوار كافة جوانب الرؤية التى كان عليها العالم خلال العصور الوسطى، بل سلطت الضوء على بعض سماته النوعية وذلك لتبيان أن دراسة سمات المعادلات اللاشعورية توضح لنا الكثير من ظواهر ذلك العصر المعروفة من حيث هى لكنها لم تكن كذلك فيما يتعلق بالوحدة التى تربط بين أطرافها أو فى الصلة المشتركة بقضية واحدة ظلت حتى اليوم - على ما أظن - طى النسيان. وحتى نلقى الضوء على ذلك اللغز المزدوج كان من الضرورى أن نضع مسبقًا ثلاث نتائج لم يتم التوصل إليها حتى الآن حسب علمى: **أولاً** : أن الكثير من الحقائق (الملبس والمسلك والمزايا والطبقة الاجتماعية والوظيفة وعرض الأشياء ... إلخ وكل ما يمكن أن نضمه تحت لواء كلمات مثل " الشكل " أو المظهر أو الشكل الخارجى للأشياء) كانت تحدث تأثيرها فى عقلية العصور الوسطى مثلما هو الحال بالنسبة للكثير من الرموز التى تضم تحت لوائها انفعالاً جوهريًا أى مرموزًا كان فى كل هذه الحالات الجوهر (وكذلك الأمر فى حالات أخرى لم أوردها). **ثانيًا** : كان من الضرورى بلوغ معرفة أخرى: أى تكوين الرموز كنتيجة لنظام من المعادلات التى تظهر فى شكل سلسلة. **ثالثًا** : غير أن هذه السلسلة لا تظهر فى الوعى وإنما فى تلك المنطقة التى أطلق عليها فرويد اللاشعور، وهنا كانت تتسم بمجموعة من السمات هى التى تسهم فى نهاية المطاف فى إيضاح تلك الظواهر الجوهرية التى وصفها لنا

المؤرخون على أنها من ملامح العصور الوسطى مثل كراهية التجويد، وكذلك أهمية التدرج الطبقى والبروتوكول والمزايا، والشكلية المبالغ فيها التى انزعت كل ملامح الحياة خلال العصور الوسطى؛ هنا أيضًا أقتصادية الإنفاق وهيئات مثل تلك المتعلقة بالنائحات، والميل والتراكم فى كافة جوانب الثقافة خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ... إلخ وفى نهاية المطاف نرى أن كل هذه الجوانب أصبحت واحدة بعد أن كان ينظر إلى معظمها حتى وقت قريب على أنها منفصلة ومستقلة عن بعضها البعض لكنها عندما توحدت بسبب مشترك تبدت أكثر وضوحًا أمام نواظرنا.

يمكن أن نسوق مثالاً : كان من المعروف أن الملبس أو المظهر كانا بالنسبة للمرء الذى كان يعيش فى ذلك الزمان أمرًا جوهريًا ، وقد كتب هويسنجا Huizinga صفحات مهمة للغاية فى هذا السياق ، غير إننى أتفهم أن لا أحد قام بتبرير (أريد أن أقول التبرير الكافى) هذا المسلك وغيره من التصرفات المشابهة خلال العصور الوسطى وما قبلها سواء كان الأمر يتعلق بفترة ما قبل التاريخ أو فى العصور البدائية التى مرت بها الحضارات والثقافات التى عرضنا لها فى هذا الفصل ، أى أن هذه الظاهرة تفتقر لتبرير كاف اللهم إلا إذا نظرنا إليها على أنها ثمرة ترميز قام بها الإنسان آنذاك ، ذلك أنه لما لم يكن يزن الأمور بشكل عقلانى بما فيه الكفاية [٢٧] فإنه يعيش انطلاقًا من انفعالاته، وبالتالى يعتمد على انفعالاته الرمزية ، وبناء على هذا الترميز نجد أن الشكل يتداخل بشكل لا واع مع الجوهر.

شكل الشيء [= جوهر الشيء =] الانفعال فى الوعى " بجوهر الشيء "

وليلاحظ القارئ أن تشبيهًا كهذا (شكل الشيء = جوهر الشيء) لم يكن ليوضح شيئًا إلا إذا كنا قد أدركنا جيدا ـ من خلال هذا الكتاب – أن تشبيهًا من هذا الصنف اللاشعورى والرمزى لا علاقة له على الإطلاق بالتشبيه الذى يستكن فى الوعى (" يد من ثلج " ، " شعر من ذهب ") حيث إن سمات هذا الأخير تتعارض مع الصنف الأول ولا تتطلب الواقعية فى كلا طرفيه ، أى أنه لا يتطلب السمات التى وجدناها فى الصنف الآخر من التشبيه اللاشعورى، بمعنى توفر " الجدية " ، " الشمولية " ،

" الانتقالية " ... إلخ. فالشكل الخارجي الذى عليه شخص ما ـ لنقل حلته أو ملامح الحزن الظاهرة ـ إذا ما كان بالنسبة لرجل العصور الوسطى أمرًا مؤثرًا على جوهره فإنه يتطلب أن تكون المعادلة، حلة (أو مظاهر الحزن) = الجوهر " معادل رمزية ، وبالتالى لابد من توافر صفات الجدية والشمولية والانتقالية ... إلخ فيها ، فيما للقول يتطلب الأمر ألا تكون معادلة هزلية Ludíca، وغير ذلك نجده فى " يد " مع " الثلج " من خلال التشبيه " يد من ثلج " حيث لا يحتفظ الثلج فى مثل هذا التشبيه بسمته الطقسية أى بصفته الحقيقية وهى الثلج بل يشير إلى لون معين لليد . لا : ففى الحالة المتعلقة بالعصور الوسطى التى ذكرناها (شكل - حلة ، حزن ، ظاهرى = جوهر) نجد أن الطرف الثانى " الجوهر " يتسم ببعد ظريف فى المعادلات اللاشعورية كما يتبدى على أنه " جوهر حقيقى " وليس تخيليًا، أو طريقة ما فى الكلام ، وبفضل ذلك نجد أن الشر خلال العصور الوسطى كانوا يشعرون فى وعيهم بالانفعال (الانتقالية) وبأن الشكل (الحلة ... إلخ) كان جوهرًا فى حقيقة الأمر وبالتالى وجب عليهم أن يأخذوا الأمر مأخذ الجد: وقد بلغ حد الجِدّ فى الأمر لدرجة أنه لا يجتمع معه شئ آخر ، وأقصد بذلك النظام الاقتصادى الذى تأسست عليه العصور الوسطى (اقتصاد الإنفاق) كان يرتبط به كما نرى :

الـهـوامـش

(١) انظر على سبيل المثال الكتاب **الشهير** للسيد/ جيمس جورج فرازر بعنوان "الغصن الذهبى" المكسيك. دار نشر "صندوق الثقافة الاقتصادية" لعام ١٩٥١م، وخاصة الفصل الثالث بعنوان Magia Simpatética صـ٣٣ وما تليها. أنظر: ت. " Huizinga. خريف العصور الوسطى" مدريد ـ طبعة مجلة الغرب ١٩٦١م صـ٢٨٠

(يمكن أن نذكر أيضا بعض المؤلفات الأسبانية مثل ذلك المعنون بـ "البعد النفسى فى الثقافة

البعد النفسى عند الشعوب البدائية" لألفونسو ألباريث بيار ـ دار نشر المكتبة الجديدة ١٩٦٦م صـ ١٦٠ ـ١٩٧) نحن إذن أمام أمر معروف للغاية.

(٢) أنظر الصفحات الأخيرة من الفصل الثالث عشر من هذا الكتاب.

(٣) هذا هو أيضًا تفسير العديد من ظواهر التشاؤم. فإذا ما كان كسر مرآه هو علامة على سوء الحظ أو سوء الطالع فذلك يرجع فى نظرى إلى أن ذلك الشخص المتشائم قد أقر فى وعيه خطوات سابقة على اللاشعور وهى:

مرآة [= صورتى فى المرآة = شخصى =] الانفعال بشخصى فى الوعى.

ومن هنا نجد أن من خلال "انتقال الصفات" يحدث أن الطرف الأول ـ المرآة ـ سوف ينعكس على لطرف الأخير ـ شخصى ـ الذى سوف يشعر أنه سوف يتعرض لسوء ما.

(٤) يتحدث Huizinga فى "خريف العصور الوسطى (مدريد ـ طبعة مجلة الغرب ١٩٦١م الطبعة الخامسة صـ٣١٦) عن أن هذه العصور كانت تعتبر أن كل ما يتحول إلى شكل حياة (...) كان ينظر إليه على أنه أمر إلهى، وهذا ما نراه منعكسًا فى فكرة قواعد الإتكيت الملكى"

(٥) أنظر خوسيه أورتيجا إى جاسيت فى "حول جاليليو: ضمن الأعمال الكاملة، الجزء الخامس مدريد ١٩٤٧م صـ١٦٣ وهنا نلاحظ أن أورتيجا لا يتحدث، فى معرض تفسير الظاهرة، عن المعادلات السابقة على مرحلة الوعى.

(٦) الخطوات السابقة على الوعى هى: ملبس [= جوهر الشخص =] الانفعال فى الوعى بجوهر الشخص.

(٧) يطلق وارند سومبارت (البرجوازى – مدريد – دار نشر أليانثا ـ ١٩٧٢م صـ ٢٠) على هذا النوع من الاقتصاد مسمى "اقتصاد الإنفاق" إن فكرة الإعاشة طبقًا للوضعية الإجتماعية (...) هى التى تحكم كافة

السلوكيات الاقتصادية السابقة على العصر الرأسمالي، وهذا هو ما قامت الحياة بقوليته على مدى مراحل طويلة من التطوّر البطيء مما جعله يتلقى مسمى آخر هو مبدأ، وجاء ذلك على لسان سلطان القنون والأخلاق.

العمل المشار إليه قبل ذلك صـ ٢١). وفيما يتعلق بالشرح الذى أقدمه فى المتن فهو أمر يتعلق برؤيتى الخاصة للأمر.

Bona exteriora habent rationem utilium ad linem: undo necesse est, quod (٨) bonum hominis circa ea consistat, in quadam mesura: dum scilicet gomo secundum aliquam mensusam quarit haberse exteriores divitas, prout sunt necesoaria ad vitam eius secundum suam conditionem. (...).

(٩) انظر كلاوديو سانشيث ألبورنوث "أسبانيا لغز تاريخي" بوينوس أيرس،دار نشر أمريكا الجنوبية ١٩٥٦م الجزء الثانى صـ١٠٥ ـ١٦١ و صـ٢٩٩ ـ ٣٤٨.

(١٠) انظر كتابى "نظرية ... ١٩٧١م ـ الجزء الثانى، صـ ١٣٩.

(١١) أوليفير دى لامارش "حالة المنزل ... الجزء الرابع صـ ٥٧.

(١٢) من المثير ملاحظة أن ذلك يتحول إلى أمور بدهية وهى تلك الأفكار التى أصبحت إنفعالات دون الحاجة للبرهنة على ذلك. فإذا ما شعرنا أن B = A فإننا نتجه إلى الاعتقاد بذلك على أنه شيء ملازم للجوهر، وربما ننطلق فى تأملاتنا من هذا التماثل وكأننا ننطلق من أمر ليس من الضرورى البرهنة عليه، وتتكرر هذه الظاهرة مراراً وتكراراً خلال العصور الوسطى فقط.

(١٣) حدث هذا "الصراع" الشهير ابتداء من عام ١٦٨٧م، غير أنه قبل هذا التاريخ نجد أن Desmartes de Saint Sorlin قد أعطى أولوية للمحدثين على الأقدمين (انظر أندرية لاجارد ولورنت ميشار: "كبار الكتاب الفرنسيين خلال القرن السابع عشر ـ دار نشر Bordas 1965 م صـ ٤٣٣) وإذا ما أردنا المزيد من التحديد يمكننا القول بأن "الجمود الذى كانت عليه العصور الوسطى" ـ طبقا لمقولة أورتيجا (فى ما قاله عن جاليليو ـ الأعمال الكاملة، الجزء الخامس، مدريد مجلة الغرب ١٩٤٧ صـ ١٦٢) قد توقف عند ظهور أجيال بيكون وديكارت أى خلال الفترة من ١٥٨٠م و ١٦٢٠م. وما ذكرته فى المتن يتعلق بتلك اللحظة التى تبدو فيها الغلبة واضحة لأتجاه كان يحاول ذلك منذ زمن مضى.

(١٤) أنظر خ. " Huizinga خريف العصور الوسطى" العمل المشار إليه سابقا صـ ٥٢ .

(١٥) من الأمور المثيرة للفضول أن يقوم أورتيجا بتحليل الجمود الاجتماعى انطلاقًا من الفلسفة وهذا مناقض لطموحاتنا؛ ومن جانبنا نرى أن البنية العقلية البدائية ذات النمطية الرامزة تعيش الانفعال الرمزى الخاص بجوهرية ما هو عرضى، ومن هنا يبدو العالم جامداً من المنظور الانفعالى، وهذا ما أقول به فى المتن: فمن خلال ذلك الانفعال (حسب نظريتنا) تتولد فلسفة معينة على شكل يمكن القول عنه بالعقلانى، لكن لا يحدث العكس. غير أن أورتيجا يرى الأمور بشكل مختلف يقول "لنحاول أن نعيش ذلك الموقف [أى القرن الخامس عشر] (...) فإذا ماسألنا أنفسنا اليوم عن ماهية الواقع فى كل هذا الذى نراه من حولنا سواء كانت فى السماوات أو الأرض، فإننا نجد أنفسنا أمام هذه الإجابة : إن ما هو واقعى إنما هو الأشكال

الجوهرية التى تفهم على أنها روحية، أى أنها لا مادية تتولى إبلاغ المادة، وتنتج عن هذا التوليف الأشـ .
المُحَسه، وهذه الأشكال سوف تكون عبارة عن شكل لكل صنف من الأشياء، مثلما يعتقد بذلك التوميون، أو أن تكون شيئًا إضافيًا بالنسبة لكل واحد من أفراد النوع مثلما يعتقد بذلك أنصار مذهب إسكون فى الفلسفة، ومعنى هذا أن سيكون هناك شكل واحد "إنسان" بالنسبة لكافة الرجال ويتكاثر هذا ويتفرّد عند احتكاكه بالمادة، أضف إلى ذلك إمكانية وجود شكل فردى "بدرو" "خوان"، والأكثر من هذا تحديداً "بدرو هذا" و "خوان هذا". والأمر المهم أن تلك الأشكال هى بداية الظواهر، وواقعها وأن كل واحد منها لاعلاقة له بالأطراف الأخرى وإنما هو واقع مطلق ـ فى هذا المقام ـ كما أنه مستقل وأبدى. وهنا نجد أنفسنا أن العالم مكون من عدد ضخم من الوقائع النهائية غير القابلة للزوال أو التغير،كما أنها مستقلة (...) لا يمكن أن يتغير شكل إلى شكل آخر، ولما كان العالم يتكون أساساً من هذه الأشكال ندرك أننا نعيش فى عالم لا يقبل أى تغيير فعلى على الإطلاق، وكأن ذلك أصبح أمر ابدياً ومطلقاً، فهناك دوماً كلاب وخيل وأناس وهؤلاء الذين سوف يظهرون بعد ذلك سوف يكونون دوماً على شاكلة ما هو معهود لنا اليوم.

هذا المنهج فى التفكير يدفعنا (نحن الذين نعيش خلال القرن الخامس عشر) إلى إيجاد تفسير مشابه لما هو اجتماعى: فالمجتمع يتكون من طبقات غير قابلة للتغير، إذ هناك الملوك والنبلاء والمحاربون والكهنة والفلاحون والتجار والحرفيون، أى أن هـؤلاء موجـودون وسوف يظل الأمر على هذا الوضع فى المستقبل بلا أدنى تغيير، أى أن كل شخصية إجتماعية سوف تظل محتفظة بما هى عليه، ويندرج هذا أيضًا على العاهرة وعلى المجرم (خوسية أورتيجا ـ الاعمال الكاملة صـ ١٥٨ - ١٥٩).

سنلاحظ أن أورتيجا يستخلص ما هو اجتماعى مما هو فلسفى فى إطار مثالية ثقافية تتعارض مع نظرياته الفلسفية الأساسية، حيث ان فكرة "الظروف" كبعد يتقولب من خلال الأنا، لابد وأنها تحدو به إلى إعطاء الأولوية "للموقف" وتقديمه على "الثقافة"وهذا مانقرأه فى "موضوع الساعة (الأعمال الكاملة ـ الجزء الثالث ـ مدريد طبعة مجلة الغرب ١٩٥٠م صـ ١٧٨.

(١٦) يعرض ألفونسو العاشر فى كتابة "التاريخ العام" ما تعلمه جوبتر، حيث يؤكد ألفونسو العالم فى هذا المقام أنه " درس وتعلم كل شيء "

(الفصل ٣٥ الكتب السابع من أصل الكون)

وكان ينظر إلى أرسطو على أنه من جهابذة العصور الوسطى من ذلك النمط؛ نرى هذا فى " كتاب ألكسندر ".

[كتاب ألكسندرى ـ مدريد ـ ١٩٥٢م ـ مكتبة المؤلفين الأسبان ـ الجزء ٥٧ ص ٢١٣ ٢١٦٨ (...)] est

(١٧) هناك أمثلة أخرى أكثر بداهة مما هو مذكور فى المتن، نجدها عند بيرثيو، فى كتابه حياة القديسة أوريا ـ العمل المذكور سابقًا ـ صـ١٤٣ ١٩١ (... إلخ)

(١٨) جاك بيرن " التاريخ العام " المجلد الثانى – برسكونة – دار نشر Éxito عام ١٩٦١م صـ ٢٣

(١٩) جاك بيرن. العمل المشار إليه سابقًا ـ المجلد الثانى ص ٥٣ - ٥٤ هنرى بيرن " التاريخ الاقتصادى والاجتماعى خلال العصور الوسطى". المكسيك ـ بوينوس أيرس. دار نشر "صندوق الثقافة الاقتصادية ١٩٤٧م صـ١٠

(٢٠) انظر ملاحظاتى حول هذه الفكرة من خلال الهامش رقم ١٣ من هذا الفصل.

(٢١) ورد ذكره عند رامون منندث بيدال " الأسبان فى التاريخ " وفى " أسبانيا وتاريخها " مدريد - دار نشر - مينوتاورد ١٩٥٧ صـ ٢٧,

(٢٢) ورد ذكره عند رامون منندث بيدال. العمل المشار إليه سابقًا صـ ,٢٧

(٢٣) خ. Huizinga – العمل المشار إليه سابقًا صـ ٣٥١

(٢٤) خ. Huizinga – العمل المشار إليه سابقًا صـ ٣٥٠

(٢٥) خوسية أورتيجا إى جاسيت العمل المشار إليه سابقًا - صـ ,١٤٩ إن التّكلُف فى العبادات ليس منبعه فقط الميل إلى التعداد وإنما أيضًا الميل للنظر فى كل صفة على أنها جوهرية وبالتالى تستحق العناية اللائقة بها، إذن نجد أن كل تفصيلة تتحول إلى أمر جديد بالاحترام والعناية وهنا نجد أن الإنسان فى نهاية العصور الوسطى كان يغرق فى تفاصيل لانهائية حيث نجد أن التفاصيل الصغيرة تستحوذ على إنتباهنا بالكامل، ويحدث هذا فى الرسم والعبادات والفكر وفى كل شىء. يمكن العثور على أمثلة لذلك عند خ. Huizinga – العمل المشار إليه، صـ ٢٨٥ .

(٢٦) كان من المعروف خلال العصور الوسطى السمات الجوهرية والعرضية للأشياء كان ينظر إليها على أنها جوهرية والسبب فى ذلك هو البدائية، غير أنه لم يرد أبدًا أى تفسير حول السبب الكامن وراء هذه الرؤية التى عليها هذه البدائية، وخاصة ما يتعلق بالسمات التى عليها المعادلات الخاصة بمرحلة ما قبل الوعى. وكان يتم الانطلاق من هذه النقطة (وهى الجوهرية) على أنها أمر أولى وبدهى فى حد ذاته مهمته تفسير أشياء أخرى منها - على سبيل المثال التوجه الذى كان سائدًا خلال العصور الوسطى فيما يتعلق بإستخدام الرموز. هكذا نجد الأمر عند Huizinga الملاحظة الأولى : أن ما يسميه هذا المؤلف " رمزًا " ليس بذلك الشىء وإنما هو مجاز ذلك أن المعنى المفترض أنه رمزى (الذى يتحدث عنه ذلك المؤلف) يقع ويحدث فى الوعى. ويلاحظ أن مسمى "المجاز" يطلق عند Huizinga على حالة التجسّد (العمل المشار إليه قبل ذلك صـ ٢١٨) لننصت إليه "ورود بيضاء وحمراء تزهر وسط الأشواك" وهنا نجد أن عقلية العصور الوسطى سرعان ما ترى فى ذلك مدلولاً رمزيًا: أى عذراوات وشهداء ينشرون مجدهم على أتباعهم (المصدر نفسه صـ٢٨٠). (...).

(٢٧) انظر كيف أن التحليلات التى قمنا بها من هذا الفصل، تؤكد كل ما تحدثنا عنه فى الهامش رقم (١) من الفصل الأول حول طبيعة البنيوية لكافة العصور، من حيث تركزّها فى درجة من درجات الفردية. فالعصور الوسطى بها الدرجة الدنيا من الفردية بالمقارنة بما جاء بعد ذلك، لدرجة أننا يمكننا أن نطلق على هذه الدرجة صفر. ولما كانت هناك علاقة بين الفردية والعقلانية، فإن انخفاض درجة الفردية يعنى انخفاض درجة العقلانية غير أن هذا الإنخفاض يفترض بدوره نوعًا من البدائية التى عليها العقل، وقد وضعنا فى الاعتبار النتائج الترميزية والانفعالية التى ترتبت على ذلك، وسوف نواصل دراستها فى هذا الفصل. ونلاحظ أن كافة العناصر الخاصة بالعصور الوسطى تشكل بنية تقوم على درجة من الفردية مثلما يحدث فى كافة العصور؛ إذن نجد أن السمات الخاصة بالعصور الوسطى والتى لا يعالجها هذا الفصل سوف تؤكد أنها سوف تعالج فى هذا الاتجاه.

الفصل الخامس عشر

الكناية اللاشعورية

تعريف الكتابة :

بعد أن تحدثنا عن احتمالية اللاجوهرية فى المعادلات اللاشعورية علينا أن نضيف هنا شيئًا يتعلق بالكناية، والسبب هو أننا نعرف طبيعة التشبيهات من هذا النوع، والأمر هو أن اللاجوهرية التى يمكن أن تظهربها فى اللاشعور – فى أغلب الحالات، يعرضها لكثير من التعديلات التى تدخل على بنيتها الحميمة مما يجعل من الصعب التعرف عليها، وعلى ذلك يجب علينا أن ننطلق من التعريف الذى تقدمه لنا البلاغة التقليدية لهذا الصنف فى شكله الهزلى Ludico يقول " قاموس المصطلحات الفيلولوجية "– لمؤلفه فرناندو لاثارو كارّيتير - إن الكناية هى " تسمية شىء باسم شىء آخر يرتبط به بأحد الروابط التالية: أ: السبب والمسبب " يعيش من عمله ". ب: المحتوى والوعاء: تناولوا عدة كئوس. ج: المكان الذى أتى منه الشىء " الشريشى " [نوع من الخمور يصنع فى بلدة شريش] د: المادة التى صنع منها الشىء " بورسيلان جميل ". هـ: إشارة إلى شىء مهم: خان عَلَمَه. و: من المجرد إلى الملموس ومن العام إلى الخاص: تحايل على الحراسة ... إلخ. (1) وإذا كان المجاز Sinecdoque يتواءم مع المنظومة المنطقية " تناول الجزء على أنه كل أو الكل كتمثيل الجزء " فإن الكناية metoninina تتواءم مع المنظومة المنطقية القائلة " تناول الجزء بالجزء ، ومن هنا يمكننا القول بأن الكناية تقوم من خلال المعادلة بالربط بين مصطلحين يرتبطان

فيما بينهما بعلاقة التجاور: أى بتلك الرابطة بين جزأى شَىء واحد. ورغم أن هذا التجاور بين الأجزاء قد لا يكون له بالضرورة معنى واحد وأن تكويناته العديدة تسمح على ما أعتقد، بالنزول بدرجة التجاور إلى بعدين هما التجاور الزمانى والتجاور المكانى، فمن خلال البنود المشار إليها سابقًا نجد أن كلا من البند أ، والبند ب يمكن أن يجتمعا تحت مسمى التجاور الزمني، ذلك أننا بالنسبة للبند أ نشعر بأن السبب سابق مباشرة على المحصلة، وفى حالة البند د نجد أن المادة سابقة أيضا على الشكل. أما بالنسبة للبنود الأخرى فإن علاقة التجاور بينهما هى العلاقة المكانية، أو تلك العلاقة المكانية العليا التى هى التوافق الجزئى: فهناك تجاور مكانى بديهى فى البند ب، وتوافق جزئى فى كل من البند ج والبند و. ويبدو أن البند هـ يستعصى على التصنيف الذى وضعناه لكنه يدخل فيه إذا ما انتقلنا من الاعتبار الشخصى إلى الاعتبار الموضوعى: أى أن خيالنا يدرك العلاقة الحميمة بين الرمز والمرموز ذلك أن كليهما مرتبطان ، ويمكننا القول هنا بأنهما يتجانسان من حيث إنهما أجزاء من الكل.

إنه لأمر مهم لدينا أن نُقصر الكنايات الواعية على معادلة بين طرفين، غير أن هذا التعادل ليس منشأه الشبه بل التجاور لدرجة التماس، والسبب هو أن السمات الأساسية التى عليها هذا الصنف من الصور البلاغية يتعاظم بقوة ويبرز بعد التجاور هذا (حيث تحرّر من ربقة العقل) من خلال تحليله (أى التجاور) بشكل مكانى سوف أتحدث عنه لاحقا وإذا ما تحدثنا عن الكنايات اللاشعورية فإن الأمر جد واضح: فهذه - أى الكنايات عبارة عن المعادلة القائمة بين كيانين من خلال الاقتراب سواء فى الزمان أو المكان.

يُستفاد من كل ما سبق أن الفرق الحقيقى بين التشبيه والكناية يكمن فى أى من هذا الواقع الذى تأثر بالتشبيه؛ ففى التشبيه نجد أن وجه الشبه يشير إلى طرفى العلاقة، أما فى الكناية فإن الحديث هنا هو عن الزمان أو المكان الذى نجد فيه هذين الطرفين، وعلى أساس التعريف الذى قدمناه فإن الجامع المشترك هو تلك الأماكن أو الأزمنة التى تتشابه وليس الأشياء التى تدخل فى حيز الزمان

أو المكان. وهنا نتساءل: أى معنى يمكن أن يدل عليه الفعل " Parecerse" (يشبه) إذا ما طبقناه على الزمان أو المكان انطلاقًا من أن أحد هذين العنصرين حاملان لأشياء لا شبه بينها ؟ هل هناك وجه شبه ممكن بينهما ؟ وإذا ما كانت الإجابة على السؤال الثانى بنعم فكيف؛ أو بأى شكل سيتشابه كلا الطرفين (الزمان والمكان). من الضرورى أن يكون وجه الشبه فى تلك النقطة التى نشير إليها عندما نتحدث عن أى وجه شبه حسى: أى وجود رابطة مشتركة. لكن هل هذا ممكن فى الحالة التى بين أيدينا ؟ هذا غير ممكن للوهلة الأولى ذلك أننا نعرف عن الزمان والمكان من خلال الأشياء التى تدخل فى إطارهما، وهذه الأشياء مختلفة فيما بينها وغير متشابهة. أليس ذلك هو ما يحدث بالنسبة للكناية الواعية (الشعورية) ؟ بلى، فقد كان الأمر المتعلق بها عبارة عن أزمنة وأمكنة متجاورة تتلامس وتتوافق عند هذه النقطة الحدودية، وسرعان ما تنكشف لنا ملامح الوضع، فإذا ما كان التوافق الذى نبحث عنه هو ذاك فإن الكناية التى نتحدث عنها سوف يكون لها ذلك أيضًا غير أن النمطية الخاصة بها تتسم بأنها أقل درجة وقوة. والأمر هو أن الكنايات اللاشعورية لا يمكن أن تكون خاضعة للتحليل العقلانى أو متطلباته الجوهرية، وبالتالى ليس من الضرورى إذن أن تنشأ المعادلة، أو أن يكون هناك شبه فى الزمان والمكان فى حد ذاتهما. يكفى فقط أن يتوفر هذا الشبه الواهى فى طرفى المقارنة والذى قد يتمثل فى نوع من التجاور. إذن نجد أن ما يتكرر هنا كل ما كان مدركًا فى التشبيهات اللاشعورية، أى إمكانية وجود الجوهرية أو الهذيان، ولو أن اللاجوهرية أو الهذيان يجب أن يتجليا فى مثل هذه الحالة بشكل مختلف بالضرورة عما كانا يظهرا عليه قبل ذلك، وكثيرًا ما يقوم اللاشعور بالتقريب، من خلال المعادلة، بين أشياء فى الزمان أو المكان لكنها لا تتداخل أو تتلامس فيما بينها بل تتقارب وهنا يجب أن نفهم هذا التقارب فى أبسط مفاهيمه وبشكل يجعل هذا الجزء من النفس اللاشعور يتولى تحليل القرب الزمانى أو المكانى على شاكلة ما يتم عند تحليل وجه الشبه - فى التشبيه - بين الطرفين. وهذا ما نراه فى قصيدة لوركا التى تحدثنا عنها مرارًا وتكرارًا (قصيدة " الخيل سوداء ") فمراحل اللاشعور فيها على النحو التالى:

الخيل سوداء [= اللون الأسود = ليل = لا أرى = مساحة الحياة عند أقل = أنا معرض لخطر الموت = موت =] الانفعال بالموت فى الوعى.

وهذا يبين لنا نقلتين مكنيتين من الصنف المتعلق بالبعد الزمنى، وهما نقلتان متناقضتان بوضوح: فمن ناحية نجد النقلة من " مساحة الحياة عندى أقل " إلى " أنا معرض لخطر الموت " أما الأخرى فهى التى تبدأ من هذه الحلقة الأخيرة إلى التى تليها (" موت ") غير أنه ليس من الضرورى والدائم أن تتضمن المكنيات اللاشعورية هذا الطابع، وهو نفس الشىء بالنسبة للتشبيهات، حيث كان من الممكن أن تكون لا جوهرية، ويمكن ألا تكونها (دون أن يقلل ذلك من قيمتها الشعرية ومن أمثلة ذلك الارتباط بين الخيل سوداء = ليل فى نص لوركا الذى أشرنا إليه) ففى نفس قمنا بتحليله فى الفصل الثانى من هذا الكتاب حيث يقول الشاعر:

بينما تغنّى السيقان

نجد المراحل ×

بينما تغنى السيقان [= موسيقى رائعة ومرحة وجميلة = الشعور بالروعة والسعادة والجمال =] الانفعال بالروعة والسعادة والجمال

حيث يمكن تصنيف الانتقال بين " موسيقى رائعة ومرحة وجميلة " وبين " الروعة والمرح والجمال " فى البند والذى أشار إليه فرناندو لاثار كاريّتر، ومعنى هذا أن العلاقة هى من نفس الصنف الجوهرى الذى شهدناه فى الكنايات الشعورية.

الهوامش

(١) فناندو لاثاروكارّتير "قاموس المصطلحات اللغوية " – مدريد طبعة جريدوس – ١٩٦٨.

استبصار اللاواقع

والتبصر فى الشعر المعاصر

الفصل السادس عشر

قابلية الظاهرة اللاواقعية للتشكل أو الاستبصار

تعريف التشكل أو الاستبصار فى الظواهر اللاواقعية

تحدثنا في فصل سابق عن قابلية الظاهرة اللاعقلانية للتشكل Plasticidad والتى أطلقنا عليها – لهذا السبب ـ مسمى الإيحائية Visionaria فالصور الإيحائية والإيحاء Vision والرموز تتبدى ، وهذا ما تفتقر إليه الصور الشعرية التقليدية، وهنا نتساءل ما هى طبيعة هذا التبدى أو التشكل ؟ إن القارئ عندما يقرأ هذه الصور يرى الحرف اللاواقعي ويؤكده في وعيه (رغم أن هذا التأكيد يأتى بشكل انفعالى قلت هنا: " بشكل انفعالى فقط " وذلك أنه لا يمكن الوقوع مطلقا فى هذا الخطأ الكامل : أى أن عقلنا يتولى القيام بعملية حراسة مشددة ليحول دون ذلك، ومن الواضح أيضاً أنه يمكن من خلال اللاشعور رصد ذلك الخطأ المرفوض عندما نسلط عليه فهمنا، ومعنى هذا أن اللاشعور يؤكد حرفية اللاواقع، ويرسل إلى الشعور الانفعال الملائم لذلك التأكيد: ألا وهو التأكيد بأن ما هو غير واقعى يظهر فى الشعور من منظور أنه أمر حدث الشعور به، وخلال السطور التالية سوف أشرح ، ولماذا يحدث فى ذهن القارئ تأثره بهذه الأهمية الجمالية ؟

تشكُّل ظاهرة اللاواقعية وغيبة هذا التشكل
فى الصور الشعرية التقليدية

علينا قبل معالجة هذه النقطة أن نتلمس أمثلة محددة توضح لنا الفرق بين الظاهرة اللاعقلانية الناجمة عن كونها بصرية (إيحائية) وبين الصور ذات التركيبة التقليدية، فإذا ما قدم لنا شاعر صورة شعرية تقليدية من هذا الطراز الأخير بأن يقول " شعرك من ذهب " فإن العبارة لا تلزمنا بأن نرى " ذهبًا " فى واقع الأمر بل " شعرا أصفر " أى له لون الذهب، أما عندما يقول بيثنتى ألكسندرى فى قصيدته الشاعر [ديوان " ظل الفردوس "]:

نعم أيها الشاعر، ألق بهذا الكتاب الذى يحاول أن تضم صفحاته

ومضة من الشمس ،

وانظر إلى النور وجها لوجه وأنت تسند رأسك إلى الصخرة ،

بينما قدماك فارعتا الطول تشعران بالقبلة اللاحقة

للغرب ،

ويداك مرفوعتان تداعبان القمر الجميل ،

وشعرك الذى يهفهف يترك بصمة على النجوم .

فرغم أننا لا نقبل بحرفية هذه الأبيات الرمزية (التى أبرزتُها طباعيا) فإن هذه الرمزية تتبدى أمامنا بشكل حيوى (ويمكن أن نقول نفس الشىء بالنسبة للصور الشعرية الإيحائية وكافة أنواع الرموز، فالعملقة الكونية التى عليها بطل القصيدة المذكورة يتم استكمالها تشكيليًا على أيدينا، إننا نرى شخصه الجالس وقد ملأ المشهد برجليه فى الأفق البعيد ويديه اللتين تداعبان القمر وشعره الذى يترك بصمته على النجوم. ها هى لوحة تظهر ملامحها أمام نواظرنا يمكننا أن ننقلها رسمًا

بكل تفاصيلها وذلك كتجسيد للقصيدة دون أن يتمخض عن ذلك تأثير كوميدى، وهذا ما لا نجده فى الصور التقليدية وإلا فإننا نكون فى وضع كوميدى، وأتذكر فى هذا المقام أن مجلة الكودورنيز Codorniz كانت تضم فى أحد أعدادها التى صدرت منذ سنوات طويلة رسمًا بعنوان " المرأة كما يراها الشعراء " كانت امرأة خدودها مكونة من وردتين على نفس الوضع الذى هما عليه فى الطبيعة ... إلخ. أما أسنانها فكانت من اللؤلؤ فى أبهة لونه وشكله وجاء كل ذلك فى إطار من الطبيعية، أما النهدان فهما عبارة عن حمامتين بريشهما ومنقاريهما وعيونهما ... إلخ . كانت النتيجة عبارة عن شكل مخيف ذى تأثير كوميدى لدرجة كبيرة غير أنه لا يحدث شىء من ذلك فى الصور الإيحائية أو الإيحاء أو الرموز حيث يمكن تجسيدها تشكيليًا من خلال رسام دون أن تفقد شيئًا من احترامها للقصيدة: والدليل على ذلك هو أنه رغم أن القراء لا يقبلون بالصورة البلاغية عقلانيًا فإنهم يرون " حرفيتها " بالمعنى الذى قلناه وبنفس درجة الجدية التى لا نراها فى " حرفية " الصور التقليدية.

أسباب القيمة التشكيلية للظاهرة اللاعقلانية

إلام يرجع هذا الإختلاف ؟ السبب معروف لنا وهو يكمن فى لاعقلانية المدلول؛ ولما كان ما يراد قوله فى الصورة التقليدية أمرًا ملموسًا فإن أبصارنا تتركز بشكل أكبر على ما يراد قوله وليس على ما يقال حرفيًا، والسبب هو أننا مخلوقات عقلانية ونهتم فى المقام الأول بالأشياء كما هى ، وبما تعنيه ، وليس بالوسيلة التى يأتينا عبرها هذا المعنى، ومن هنا فإن كل شكل يميل " إلى الذوبان " فى الوظيفة المتعلقة به، فعندما ننظر من خلال زجاج شفاف نجد أننا لا نشعر بالزجاج بل بالمشهد الكائن خلفه، فوظيفة الزجاج إذن هى لكى نرى المشهد القائم؛ وإذا حدث أن تغيرت شفافية الزجاج وأصبح عاكسًا للضوء فقط، هنا تتلقى أحاسيسنا الزجاج نفسه بماديته ومن ثم يطفر أمام نواظرنا بقوة ؛ وهذا هو نفس ما يحدث فى حالة الصور الإيحائية والإيحاءات والرموز: أى أنها فقدت " الشفافية " وبالتالى تظهر حرفيتها على أنها

الواقع الوحيد القائم، وهو واقع يلفت الانتباه نحوه بنفس درجة الشدة التى عليها الأشياء الواقعية. ويمكن أن نقول ذلك بطريقة أخرى: إن معنى كل واحدة من هذه الصور لا يصبح شفافًا ولا يرى (فهو ليس معنى منطقيًا بل لاعقلانيًا وهو معنى مستتر بالطبيعة) ولما لم يكن يرى فإننا مجبرون على أن نرى شيئًا آخرًا: أن نرى نفس الجهاز الذى نستخدمه فى الرؤية وهو الزجاج غير الشفاف، أو " الشكل " الذى من المفترض أن يكون وراءه معنى لا يتبدى فى وعينا، إننى هنا أتحدث عن "حرفية" التراكيب " اللغوية التشبيهية : أى هذا المخلوق الإنسانى الذى يبلغ حجم الكون، الذى يتبدى لنا فى حجمه بقوة غير معتادة وكأنه كائن فعلى هو هكذا. القارئ ينصت بالفعل إلى ما يقوله الشاعر:

بينما قدماك شديدتا الطول تشعران بالقبلة اللاحقة

ويداك مرفوعتان تداعبان القمر الجميل

وشعرك الذى يهفهف يترك بصمه على النجوم

ويحاول العثور على معنى منطقى غير موجود، ولما فشل فى محاولته هذه الرامية على العثور على مدلول منطقى فى أبيات الشعر المذكورة فلا مخرج أمامه إلا الثبات عند حرفية ما يقال له وأن يرى ذلك الذى يقال له وهو العملقة الكونية التى عليها الشخصية فى القصيدة، غير أنها مقولة غير مباشرة تقودنا إلى معنى مختلف. وهنا نجد أننا ونحن نمر بحالة عالية من التبصر ، لا يمكن أن نقوم بعملية غير منطقية مثل هذه، فهو أمر خاطئ ويتناقص مع خبراتنا ومفاهيمنا العقلانية التى تقف ضده، أين إذن ذلك الخطأ الخطير الذى نحن عرضة له ؟ لا شك أن ذلك يقع على هامش الوعى عندنا أى على جوانب الضوء المركز المسلط الذى هو عقلنا، وبكلمة واحدة هى اللاشعور، ونقول هنا أنه عندما يدرك الوعى أن هناك مقولة لا تدل على أمر منطقى، ثم تتبدى لنا هذه فإن اللاشعور يجد نفسه مجبراً على تأكيد ما تم رؤيته على أنه واقع طبقًا لحرفية القول، وبعد ذلك يرسل إلى الوعى الانفعال بالواقع المتعلق بالموقف رغم أن هذا الانفعال قد يتناقض مع الموضوعية.

وإيجازًا للقول: عندما تقرأ تراكيب لاعقلانية تبدأ عندنا خطوات عقلية معقدة مراحلها على النحو التالى: أولاً : قراءة حرفية الرمز. ثانيًا: محاولة العثور على معنى منطقى له. ثالثًا: الفشل فى العثور على الهدف المرجو. رابعًا: العودة إلى الحرفية التى عليها النص وتجسد محتواه. خامسًا: من خلال اللاشعور التأكيد على أن هذه الحرفية اللاواقعية موضوعيًا واقع بالفعل. سادسًا: يرسل اللاشعور إلى الوعى الانفعال بالواقعية الذى أشرت إليه سابقًا، فهناك فرق بين التبصر Visiualizacion الذى هو ظاهرة تتعلق بالوعى وبين ما يتمخض عنها ألا وهو الانفعال بالواقعية، ورغم أن هذا الانفعال يحدث فى الوعى فإنه ثمرة عملية لا شعورية سابقة عليه.

وخلاصة لما سبق يمكننا القول بأنه رغم أن العقل اليقظ للقارئ يتولى تدمير حرفية المقولة الشعرية، فى تلك الحالات اللاعقلانية - فإن الانفعال يُبْقى على هذه الحرفية بكاملها فى الوعى، ومعنى هذا أن الحرفية التى نحن بصدد الحديث عنها قد ظلت فى اللاشعور على أنها واقع وبالتالى أصبحت بمثابة مرموز حقيقى.

التبصر هو دائماً رموز للحَرْفية اللاواقعية

نصل بعد هذه الخطوات إلى خلاصة غير متوقعة، ومثيرة للدهشة لكنها لا مراء فيها: وتقول هذه الخلاصة أن فى كل ظاهرة تبصر Visiualizacion من ذلك الصنف الثانى، وفى كل رامز للاواقعية. نجد مرموزين فى حقيقة الأمر، أحدهما ذلك المتعلق بالرامز أى ما يرمز إلية ذلك بالنسبة لنا . أما ثانيهما فهو مدعم للأول، وذلك هو المكون من الحرفية اللاواقعية للمقولة اللاعقلانية ذلك أن الحرفية اللاواقعية عندما لا تظهر إلا فى الانفعال فقط وتتبدى بشكل توكيدى فقط فى اللاشعور، تضم كافة الصفات المتعلقة بذلك الصنف من المعانى غير الهزلية No ludicos وعلى ذلك ففى حالة تلك الشخصية ذات الحجم الكونى التى يحدثنا عنها ألكسندرى من خلال الأبيات السابقة يتبدى فى عقل القارئ خطان لا شعوريان ومختلفان يمكننا توضيحهما على النحو التالى:

الخط الأول (الرئيس)

إنسان حجمه الجسدى حجم كونى [= إنسان ذو حجم روحانى عملاق =] الانفعال فى الوعى بإنسان عملاق من حيث الحجم الروحى[1].

الخط الثانى (المعاون)

إنسان حجمه الجسدى حجم كونى (على أساس أنها مقولة لا واقعية ترمز إلى شيء فعلى) [= إنسان له بالفعل حجم جسدى كونى=] الانفعال بإنسان له بالفعل حجم جسدى كونى.

ورغم أن القارئ قد يتلقى فى وعيه أنفعالا رمزيا يمكن أن نطلق علية " لا واقعية " (أى الحرفية اللاواقعية للرمز من حيث تأكيدها على أنها واقع: إذا ما أرنا التحديد ففى المثال الذى بين أيدينا نجد الشخصية لها بالفعل حجم كونى) إلا أن العقل لا يمكن له أن يتجمل أو يتقبل الأمر بكل أركانه (ذلك أنه لا واقعى) ولا بالشكل الانفعالى الذى عليه ، وهنا يلجأ على الفور إلى عملية تساعد على تغيير طبيعته الخيالية واللامعقولة بحيث يكون فى وئام مع الحياة فما الذى يفعله عقل القارئ للوصول إلى ذلك ؟ أنه يقوم بتحويل ما هو مستحيل إلى ممكن: أى أنه يقوم فى المثال الذى بين أيدينا وهو المتعلق بالعملقة الجسدية إلى نوع آخر من العملقة هى الروحية " العظمة ".

نصل بهذا إلى قاعدة عامة تقول بأنه بالنسبة للظواهر اللاعقلانية، وتبصرها من حيث إن هذا التبصر Visiualidad له معنى (أى أنه رمزى: بمعنى الانفعال الواقعى الذى تتبدى معه الحرفية اللاواقعية) فإن هذا التبصر visiualidad ليس له معنى خاص به على الاطلاق، بل هو معنى خدمى غايته تقوية المعنى الأخر الرمزى فى التراكيب اللغوية وهو المعنى الذى أطلقنا عليه " الرئيس " وهو المعنى الوحيد الذى

يتبدى لنا على هذا الحال على أساس أنه " ممكن " وسوف نعود لاحقًا لمناقشة هذه المسألة المهمة بهدوء.

- تأكيد الحرفية اللاواقعية فى الصورة التقليدية : اختلافها فى هذا المقام مع الظاهرة اللاعقلانية

إذن نجد أن الظاهرة اللاعقلانية أو الرمزية لها سمة تشكيلية بينما نجد الصورة التقليدية مفتقرة إلى هذا. وبعد قول ذلك مباشرة تطرأ مشكلة علينا سبر أغوارها.

قلنا قبل ذلك بوجود علاقة سببية بين البعد التشكيلى للصورة الشعرية اللاعقلانية المعاصرة وبين الانفعال " الواقعى " الذى نعيشه إزاءها، وعندما تتبدى أمامنا لافتقارها إلى المنطقية، نجد أن الحرفية اللاواقعية للعبارات الرمزية تؤكد ذاتها كواقع فى اللاشعور وبالتالى يصل إلى الوعى الشعور بذلك التأكد رغم أن العقل يرفض وينفى الحرفية على أساس لا معقوليتها، وهنا تصبح مجرد رمزية. وهنا نتساءل ألا يوجد أيضًا فى الصورة الشعرية التقليدية توكيد انفعالى لما يقوله الشاعر بالحرف ؟ للإجابة على هذا السؤال نجد أن الأمر يستحق وقفة. لنقرأ هذين البيتين لجونجورا:

تَشْكو وهى على قفّاز

الأعاصير النرويجية السريعة

فأول شيء يفعله القارئ أمام هذه الأبيات هو إنكار الحرفية التى عليها الأبيات للا معقوليتها، فنحن لا نظن الشاعر كان يحاول أن يقول لنا بوجود " أعاصير حقيقية من النرويج " تأتى شاكية وهى على قفاز ما، وعندما لا نصدق هذا نعمل على البحث عن معنى عقلانى للبيتين السابقين حيث نفهمها على النحو التالى:

" هناك على القفاز تشكو صقور سريعة من النرويج "

وهناك يتواءم القول مع العقل الذى شعر قبل ذلك بالحيرة، وتعين بذلك أن يحدث القبول الشعرى إزاء المعنى الجديد - الذى يساعده على الانفعال الفنى.

إلا أن الشيء (الذى تم التفوه به بكل بساطة) تعترضه بعض العوائق. نشعر بالدهشة إزاء بيت الشعر هذا بينما لا نشعر بالدهشة إزاء التفسير العقلى له، فما الذى تضمه قصيدة هذا الشاعر القرطبى حتى تحدث فينا هذه الدهشة ؟ من البديهى أنه ليس المعنى العقلانى الذى وجدناه فيه بعد أن رفضنا حرفيته، وإذا لم يكن هذا المعنى مثار دهشتنا، فإن الدهشة يمكن أن تنشأ فقط من حرفية المقولة من حيث تأكيدها على أنها واقع بمعنى أن هناك أعاصير حقيقية تأتى مسرعة من النرويج وهى تشكو على قفاز . ولقد أشرنا منذ لحظة إلى أن حرفية المقولة الشعرية لجونجوارا مستبعدة عقليًا وجاء ذلك من خلال الوعي . نحن إذن أمام تناقض: فلقد رفضنا الحرفية الشعرية غير أنا السبب غير مفهوم بالنسبة لنا فى هذه اللحظات نجد أن هذه الحرفية لازالت قائمة وسليمة ذلك أنها تفاجئنا، وهنا يبدو أننا أمام نفس الحالة المتعلقة بالظاهرة الرمزية فهنا أيضًا نجد رفضًا للحرفية التى عليها القول وتأكيد آنى لهذه الحرفية. يمكن التوصل إلى حل لهذا الأمر بالإشارة إلي أنه توكيد الحرفية اللاواقعية - على شاكلة ما يحدث فى اللاعقلانية - يتم عندنا من خلال اللاشعور ثم يتبدى لنا فى الوعى فى شكل انفعال، أما تحطيمه - التوكيد - فيتم من خلال وعينا، غير أن هناك خطأ في هذا الافتراض: ففى حالة معينة (الظاهرة اللاعقلانية) هناك سبب (التشكيلية) للظاهرة التوكيدية للاشعور، أما بالنسبة للحالة الأخرى (فى الصورة الشعرية التقليدية) فلا يوجد ذلك السبب. وهنا نتساءل: هل سنتمكن من التوصل إلى حل المشكلة ؟

فى محاولة منا فى هذا الطريق علينا بالعودة إلى تلك الأبيات لجو نجوراء مرة أخرى، فليس هناك شك فى رفضنا للحرفية اللاواقعية التى عليها، فعدم التصديق هنا أمر جوهرى حتى نتولى البحث عن معنى آخر قابل للتطبيق على الجملة: وهو أن الصقور على القفاز تشكو من البيازين، كما لا يوجد شك فى الاعتقاد ذلك أنه أى

الاعتقاد ضرورة لاحداث الدهشة ، ولما خبرنا هذه الدهشة - التى ليست أقل من المعنى العقلانى الذى أشرنا - إليه فى آن معًا يصبح من الواضح أمامنا أن كلا الشيئين (التصديق وعدم التصديق) ينتجان لدينا. فهل هذا التناقص متيسر بعد أن تم استبعاد التفسير اللاوعي بسبب غياب البعد التشكيلي ؟، سوف تكون الإجابة على هذا السؤال بالإيجاب طالما أن كلا الشيئين لا يتأتيان فى الوعى فى نفس اللحظة، لكن ألم نقل الآن أن الدهشة تحدث فى نفس اللحظة التى نتلقى فيها المعنى العقلانى (أى الصقور تشكو وهى على قفاز البيازين ؟ يبدو أننا وقعنا هنا فى تناقض علينا لخروج منه).

أعتقد أنه ليس من الصعب الخروج منه، فعندما نجد أمامنا مقولة لا واقعية من النوع التقليدى مثلما هو الحال فى الأبيات الشعرية المذكورة سابقًا، فأول شيء نفعله هو تلقى حرفية النص والشعور بالمفاجأة، ولاشك أن هذا الشعور بالدهشة يصل إلى الوعى ويتعلق بحرفية النص الشعرى الذى أكد نفسه مؤقتًا فى هذا المكان من عقلنا غير أنه بعد هذه الخطوة التى فعلناها أى قرأنا الأبيات الشعرية لجونجورا وشعرنا بالدهشة، نجد العقل يفرض نفسه ولا يصدق القول الذى صدقناه بشكل مؤقت بلا مواربة. غير أن من الواضح (وهذا بيت القصيد فى إزالة الخطأ المتعلق بالآنية الظاهرية لكلا التوكيدين. أى توكيد الحرفية اللاعقلانية وتوكيد المعنى العقلانى) لا يمكن أن تنمحى من وعينا، وليس ذلك فقط أنها وقعت لنا وانتهى الأمر ، وإنما أن المفاجأة ليست معنى (بحيث يمكن التخلص منه إذا كان غير منطقى) بل هى مجرد استعداد نفسى لدينا يفتح بابه لإدراك شيء غير مفهوم كليًا أى جزئيًا أو أنه غير مفهوم من حيث ظهوره فى هذه اللحظة أمامنا. ولما كانت المفاجأة أمرًا لا يمكن أن يتعرض للتآكل بسبب النقد العقلانى (فهى ليست معنى) فإنها ستستمر فى عينا. ما هى العناصر الدلالية التى تحدث المفاجأة تأثيرها عليها ؟ إنها تفعل ذلك على المعنى الوحيد الذى بقى لدينا، بعد أن تم التخلص من المعنى الحرفى للمقولة الشعرية الذى نعتناه باللامعقول، أى أنها تحدث تأثيرها على المعنى العقلانى، كما أن هذا المدلول

يستكن تحت الدّال الذى سبق أن تم النظر إلى حرفيته وشعرنا نحوه بالدهشة لعدم منطقيته. إن تماثل المكان بين المعنيين (أى المعنى الحرفى اللامعقول وغير الحرفى العقلانى) هو الذى يؤدى بلا شك إلى هذه المحصلة التى يجب أن يطلق عليها مسمى " الانتقال الإنحرافي للدهشة " والسبب هو أن الدهشة التى أثارتها فينا الأعاصير (التى تم تفسيرها على أنها أعاصير حقيقية) تنسب على أيدينا إلى الأعاصير (من حيث إنها الصقور) وبالتالى فإن معنى هذه الأخيرة يفيد من هذا التلقى الكامل أو الشعر وهو ما أطلقت عليه فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى " التلقى المشبع أو الفردية (بمعنى نفسى فقط ذلك أن المعانى لا يمكن أن تكون فردية safurada أو أنها تعطينا هذا الانطباع). وبالنسبة للصور الشعرية التقليدية لا يوجد بالتالى التوكيد اللاشعورى للحرفية غير الواقعية، ومن هنا فإن الوعى لا يتلقى الانفعال الرمزى المترتب عليه، فما يتم تلقيه فقط هو الدهشة من توكيد من ذلك الصنف لكنه ذو طبيعية محدودة (أكثر منها مؤقتة) فى الوعى، وبعد ذلك مباشرة يتم تصحيح هذا التوكيد عن طريق العقل الذى يقوم بإقصائه. وربما يمكن الاعتراض فى هذا المقام بالقول بأن الدهشة - فى حد ذاتها - تعنى الإبقاء على الحرفية المشار إليها فى الوعى، وهنا نقول أن ذلك الاعتراض يكون ممكنًا إذا لم ينتج على الفور، فى هذا الجزء من النفس، ذلك أن تلك الظاهرة الأخرى التى أطلقنا عليها مسمى " الانتقال الانحرافى للدهشة desplazamiento aberrante . ولما نسبنا الدهشة إلى التعبير اللاواقعى الذى نظرنا إليه بمعناه العقلانى (أى أعاصير = صقور) فإن فرضية إدراج الحرفية لابد أن تزول عندنا من حيث التأثير النفسى (وهذا هو الشىء الوحيد المهم فى الفن)[٢].

عدم الملاءمة المتسلسلة لكلمة غير واقعية وغير رمزية

أعتقد أن بحثنا فى العلاقات بين الصورة التقليدية وبين الإيمان بالحرفية يمكن أن يوضح لنا أمرًا آخرًا لم يتم شرحه حسب علمى (وأن كان قد تم وصفه، وجاء ذلك

أيضاً من خلال المنظور التقليدى) إنه عبارة عن ضرورة أن تكون هناك علاقة تضافر من حيث الحرفية بين العناصر المتوالية (ورغم أنها قد تكون لا واقعية حرفيًا) التى تتكون منها الصورة الشعرية المنطقية التى تتطور بطريقة مجازية، وهنا نجد أن النقاد القدامى قد أدانوا باسم القواعد التى يجب إتباعها عبارات كهذه .

عربة الحكومة تبحر فوق بركان

ولأول وهلة ليست هناك مشكلة على الإطلاق فيما يتعلق بهذه الإدانة التى نوافقهم عليها غير أننا إذا تأملنا الأمر بعض الشىء نجد أنفسنا أمام شىء أخر، فمن البدهى أن وعينا رفض كل عنصر من عناصر هذه الصورة من حيث حرفيته، وحل محل ذلك معنى شديد الإنطلاق، وهكذا فبدلاً من " عربة الدولة " ندرك " الهيكل العام للدولة، أو الدولة " وبدلاً من " تبحر" ندرك تعبر، وبدلاً من " بركان " ندرك " مرحلة خطيرة "، هذه العملية فى الحذف والإحلال تجعلنا ندرك هذه العبارة.

تجتاز الدولة مراحل صعبة

وعلى القارئ أن يلاحظ شيئًا غريبًا ومحيراً، فهذه الجملة الأخيرة لا يمكن أن تثير فينا أى رفض، فهى لا تتضمن أية فكرة غير معقولة، ومع هذا شعرنا بالكدر إزاء عبارة " عربة الحكومة " ... إلخ، فما هى جذور ذلك الكدر ؟ لما لم يكن هذا الكدر المثار مرتبطًا بالمعنى المنطقى لكل واحدة من مكونات العبارة ولا جماليتها فليس أمامنا من مخرج لتفسيره إلا من خلال شىء يتعلق بالحرفية عليها القول، من حيث هى، فى إمكانية توكيدها فى الوعى. لكن ألم نقل قبل لحظات بأن هذه الحرفية أصبحت موضع شك وتم طردها من وعينا ؟ أين أصبحنا ؟ أعتقد أنه لكى تكون هناك إجابة شافية لهذه التساؤلات من الضرورى علينا القيام بتحليل ما يحدث داخل نفوسنا .

عندما نطلع على العبارة المذكورة " عربة الحكومة " أى دون أن نتجاوز فى القراءة فإن عقلنا، كما نعرف ، يؤكد للوهلة الأولى لاعقلانية المضمون الحرفى مع ما يتبع ذلك من المفاجأة التى تتعلق بكل ما هو غريب، وبعد هذا - كما رأينا - تصبح

اللاعقلانية مستبعدة وتخرج من دائرة العقل حيث يحل محلها معنى قابل للتفكير فيه (فبدلاً من " عربة الحكومة " نفهم أن ذلك يعنى الحكومة كما سبق أن قلت). نواصل عندئذ القراءة ثم ندرك أن " عربة الحكومة " تبحر على ما يبدو. وهنا نجد أن هذا العنصر الثانى من العبارة " تبحر " عندما يشير إلى الأول (عربة الحكومة) ولا يمكن له أن يكون قائمًا بدونه يقبل بالأول، لحظيًا، حرفيًا، الأمر الذى يصبح تناقضًا ومن هنا يشد انتباه القارئ نحوه بقوة ويجعل عقله يغرق فى الحيرة والاستغراب، وبعد هذا التأثير تأتى الخطوة الأخرى المتعلقة بالقضاء على الحرفية، وبدلاً من الدهشة نجد الاستغراب المنطقى الذى ذكرناه، وهذا الاستغراب هو الذى نشعر به بدلاً من الدهشة فى نفس اللحظة التى يقوم فيها المعنى " تعبر " بالحلول محل ذلك الآخر الغير منطقى " تجر " وتتكرر العملية بالنسبة للعنصر الثالث " على بركان " فلا يمكن لعربة أن تبحر، وإذا ما تمكنت من ذلك فلن يتم بداهة بهذا الشكل غير المتصور. المحصلة إننا نستغرب من جديد ولكن بشكل أقوى هنا ولا نقبل بالعبارة.

وهنا يتبخّرالشعور بالتناقض الذى بدأنا به، فرغم أن عقلنا قد يجد معنى متماسكًا لمكونات الصورة التى أوردناها فإن العبارة " غير مقبولة " وتتسم بالكوميدية أو اللامعقول وليس ذلك على أساس هذا المعنى بل لأن الحرفية التى عليها العنصر الثانى (والتى تم الإبقاء عليها لحظيًا فى الوعى) عندما نتولى خلال هذه اللحظة، تجديد حرفية العنصر الأول (أى السابق) الذى هو غير ملائم، تلفت انتباهنا بقوة حول عدم جوز الجمع بين اللفظتين (أى الجديدة والتى تم التذكير بها من جديد) وهنا ينتج الاستغراب المنطقى بدلاً من الدهشة، وهذا الاستغراب هو الذى يبدو خطيراً فى نظرنا، مثلما هو الأمر فى هذه الحالة، وهو الذى يقودنا إلى عدم قبول العبارة، وإذا لم يكن خطيراً فإن ما يحدث سيكون ببساطة نوعًا من التنازل فى "القبول" القارئ له والتقليل بالتالى من القوة الشعرية للعبارة.

الهوامش

(١) لا شك أن الخط "الرئيسى" له سلسلتان قمت بتبسيطهما فى المتن. وهنا نجد أن السلسلة الخاصة بالمستوى الواقعى.

إنسان أصبح على اتصال بالطبيعة [= ثراء روحى = عظمة روحية = عظمة =] الانفعال بالعظمة فى الوعى.

السلسلة الثانية (اللاواقعى)

الحجم الكونى لهذا الانسان [= العظمة الجسدية = العظمة -] الانفعال بالعظمة فى الوعى.

وهنا يلاحظ أن المرموز C سوف يكون مفهوم " العظمة " ونجد المصطلح الواقعى B أو ما يسمى بالمعبر عنه الرمزى، والذى يتم تمثيله فى هذا المرموز، قائما فى عبارة "الثراء الروحى".

(٢) انظر الفصل السابع عشر من هذا الكتاب

الفصل السابع عشر

الرؤية الجمالية لخوسيه أورتيجا

نظرية أورتيجا شأن التشبيه

لما كانت رؤيتنا بشأن الصورة الشعرية التقليدية – فيما يتعلق بالقضية الجوهرية وهى تصديق التماثل – تختلف تمامًا عن النظرية التى قال بها خوسيه أورتيجا إى جاسيت فى أكثر من مناسبة، نجد أنه من الملائم هنا التوقف برهة لنذكِّر القارئ بهذه النظرية التى يعتمدها المؤلف المذكور كأساس لتحليلاته الجمالية[1] وهذا سوف يساعدنا على أن نرتفع بالنتائج التى توصلنا إليها فى هذا المقام إلى مصاف تعميم أكثر إنفتاحًا عما هو فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى ".

تولّى أورتيجا تحليل التشبيه التقليدى فى تلاث مقالات، كل واحدة مستقلة عن الأخرى، ومع هذا هناك بينهما توافق فى النقاط المهمة والجوهرية ، هذه المقالات هى التشبيهان " الكبيران "[2] مقال فى علم الجمال على شكل مقدمة "[3] و" فكرة المسرح " [4] يتولى المؤلف فى المقام الأول القيام بإحداث تمييز – مثير للفضول ومتعسف – من وجهة نظرى – بين التشبيه العلمى والتشبيه الشعرى، حيث يقول بأن التشبيه العلمى هو الذى يعبر عن عالم الواقع ويساعدنا على أن نجد مسميات لتلك الأشياء التى تفتقر إلى الاسم. فالعملية إذن هى خطوات عقلية " نصل من خلالها إلى إدراك ما هو بعيد عن متناول العقل، فكل من العلوم والفلسفة تستخدم التشبيه، غير أن الشعر لا يستخدم التشبيه لمثل هذه الغاية بل لأنه " تشبيه ". [5]

ما الذى يشير إليه أورتيجا بهذا المفهوم الأخير ؟ إنه يريد أن يقول إنه إذا كان الفيلسوف لا يأخذ التشبيه مأخذ الجد بل ينظر فقط إلى ما عليه هذان الطرفان (طرفا التشبيه) من تماثل فيما بدينها ، فإن الشاعر يفعل عكس هذا تماماً، أى أنه يؤكد المعادلة الخاصة بما هو غير متماثل ويعمل على إبداع الشيء الجمالى ويرى معادلة سليمة وراء العالم الواقعى، وربما كان من المناسب أن ننقل هنا العبارات التى كتبها أورتيجا فى هذا المقام " التشبيه الشعرى ينوه يتماثل كامل بين طرفى التشبيه المحددين " فهما غير متساويين، اللهم إلا فى بعض مكوناتها المجردة " إن الفكر التشبيهى يقوم بوظيفة مختلفة فى ميدان العلوم ومتعارضة مع الوظيفة التى عليها فى الشعر ". فبينما نجد التشبيه يقوم بدور تكميلى تفتقر إليه اللغة، نجد هذا الدور فى الشعر عبارة على دور أساسى، فالشعر يفيد من التماثل الجزئى للأشياء ليؤكد زيفًا تماثلها الكلى، وهذه المبالغة هى التى تضفى قيمة على ما هو شعرى " يأخذ التشبيه فى بث إشعاع من الجمال حيث تنتهى جزئيته الحقيقية، غير أن لا يوجد تشبيه شعرى دون الكشف عن تماثلات فعلية " ولهذا فإن أورتيجا قد قال لنا قبل ذلك شيئًا وهو أن القراءة السريعة وغير المتأنية يمكن أن تقود إلى الخطأ وهو خطأ شبيه بما حدث عند قراءة كتابى " نظرية لتعبير الشعرى " وهو أن الشعر " هو بحث فى أحد جوانبه "(٦) وما يريد أن تقوله أورتيجا فى هذا المقام هو أن التشبيه الشعرى يستند إلى حقيقة يكتشفها (هى التوافق الكامل بين شيئين فى بعض مكوناتهما المجردة) غير أن ذلك يكون لتوكيد أمر على أنه حقيقى فى عالم ليس بهذا العالم الموضوعى الذى نعيشه، هذا الأمر هو غير واقعى، أى الشىء " الجميل ": أى أن يكون الخد مثل الوردة أو أن تكون الأسنان مثل اللؤلؤة. أما العلم – يواصل أورتيجا – فيستخدم التشبيه بطريقة عكسية، إذ أن منطلقه هو التماثل الكامل بين شيئين محددين وهو على علم بأن ذلك زائف، والغاية هى الخروج فقط بذلك الجزء الحقيقى الذى يضمه التشبيه ، وعلى ذلك فإن عالم النفس الذى يتحدث عن " عمق الروح " يعرف جيداً أن الروح ليست برميلا، لكنه يريد أن ينوه لنا بوجود مكون نفسى له فى بنية الروح نفس الدور الذى يقوم به قاع البرميل أو أى إناء، إذن فالتشبيه العلمى يذهب من الأكثر إلى

الأقل وهذا عكس ما يحدث فى التشبيه الشعرى، فهو يؤكد فى المقام الأول التماثل الكامل ثم يرفضه ويترك بقيّة فقط " وإذا كان الوضع كذلك فعند استخدام تشبيه علمي - يواصل أورتيجا كلامه - نكون عرضة لخطر نسيان أن " الأمر عبارة عن تشبيه " ونقوم بعملية تماثل بين مستوى الواقع ومستوى ما تخيلناه " مثلما هو الحال فى الشعر "[٧].

من السهولة بمكان أن نلاحظ هنا أن خطأ أورتيجا (فى حالة ما إذا قبلنا بالنظرية القائمة وراء ما عرضته) هو أنه لم ير - فى حالة الشعر - أن القارئ لم يصدق حرفية التماثل، وهذا هو نفس المسار الذى تم اتخاذه بشأن التشبيه العلمي. وفى عام ١٩١٤ أى فى فترة سابقة على ما عرضه له المؤلف من قبل جاء فى مؤلف له بعنوان " مقال فى عالم الجمال على شكل مقدمة " المزيد من الإيضاح لهذا الموضوع، إذ قام بتحليل تشبيه للشاعر لو بث بيكو lopez " السّرو = طيف لهب ميت

E con l'espectre d'une flama morta

ومع طيف لهب ميت .

" ما هو " - كان يتساءل - الشيء التشبيهى ؟ " أنه ليس شجر السرو أو لهب أو الطيف فكل هذا ينسب إلى دائرة الصور الفعلية، والشيئ الجديد الذى يظهر أمامنا هو عبارة عن سر و- طيف لهب " غير أن هذا السرو ليس سروًا، وهذا الطيف ليس طيفًا، وهذا اللهب ليس لهبًا (...) ليس (...) ما هو تشبيهى هو التماثل الفعلى " (يريد أورتيجا أن يقول إن وجه التشابه الحقيقى من خلال التشبيه ليس الأشياء الفعلية فى حد ذاتها) " إننا فى حاجة إلى وجه الشبه الفعلى (...) ولكن لفرض مختلف عما نفترضه (...) فالأمر عبارة عن تكوين شيء جديد يطلق عليه " السرو الجميل " فى مقابلة مع السرو الفعلى، ولبلوغ ذلك لأبد من إخضاع هذا الأخير لعمليتين: أولا هما تحرير أنفسنا من السرو كواقع مرئى ومجسد، أى فى القضاء على السرو الفعلى، أما الثانية فهى أن نضفى عليه هذه السمة الجديدة التى

تسمه بالجمال[٨] . وللتوصل إلى العملية الأولى نبحث عن شىء له شبه واقعى بدرجة ما بالسرو ، وجه الشبه هذا هو غير ذى أهمية لكليهما . أى أننا نستند على هذا الواقع اللاجوهرى (هو لاجوهرى – فى رأينا ولكن ليس من المنظور الجمالى بل من المنظورالوجودى ontologica) إننا نؤكد تماثله المطلق. هذا هو اللامعقول – يضيف المؤلف – وبالتالى فإن الشبه الواقعى يقوم فى الأساس بالتوكيد على عدم الشبه الفعلى بين كلا طرفى التشبيه فمن خلال التشبيه يعيش الوعى الواضح بعدم التماثل". لندرك جيداً ما يفكر فيه المؤلف ذلك أن هذه الكلمات يمكن أن تقود إلى الخطأ. فهو لا يحاول التنويه بذلك الذى لا يضعه القارئ موضوع الاعتبار وهو التماثل التشبيهى فى حد ذاته وهو نفس ما نقول به نحن فى كتابنا هذا . فطبقًا لأورتيجا نرى القارئ لا يأخذ شيئًا فى الاعتبار وهو التماثل بين طرفى التشبيه من حيث أنهما طرفان واقعيان، وهنا يساعد التماثل على ظهور شىء جديد الا وهو البعد الجمالى الذى ليس بشىء فعلى بل هو شىء غير فعلى من حيث قبول المعادلة على ما هى عليه. ولننصت إليه: "إن النفى (يقصد هنا نفى القارئ للتماثل الفعلى لطرفى التشبيه) نقول إن النفى يؤكد شيئًا جديداً " فهنا نجد أن " السرو – لهب " هو عبارة عن سرو فعلى، لكنه شىء جديد يحتفظ من الشجرة الملموسة بالقالب العقلى، وهو قالب يقبل جوهراً جديداً بعيداً كل البعد عن السرو، وهو المادة الطيفية للهب ميت، ويحدث العكس، بمعنى أن اللهب يتخلى عن أفاقه الواقعية المحدودة (...) ليذوب فى إطار قالب مثالى مجرد (..) فعندما يحدث التشبيه فإن الإعلان عن التماثل الراديكالى بنفس القوة التى عليها عدم التماثل الراديكالى يقودنا (..) إلى العثور على التماثل من خلال شىء جديد ، وهو السرو الذى نتعامل معه – دون أن تكون هناك لا معقولية – على أنه مثل اللهب" [٩].

العملية الثانية بعد أن أدركت أن التماثل ليس فى الصور الفعلية، فإن التشبيه يلح بشدة على ذلك، وبذلك يدفعنا إلى عالم تبدو فيه هذه الصورة ممكنه " وحتى نقطع الشك باليقين فيما يتعلق بمعنى ما سبق علينا، أن نطلع على ما قال به المؤلف (أورتيجا) فى "فكرة عن المسرح " حيث يكرر هنا تحليله للتشبيه ويقدم لنا مثالاً

على ذلك هو الخد = وردة : " عند القيام بالتشبيه فمن الضرورى أن يتخلى الخد عن كونه خدًا حقيقيًا وأن تتخلى الوردة عن كونها وردة حقيقية أى أن كلا الواقعين (..) يزيل بعضها بعضًا بشكل متبادل، ونتائج هذه الإزالة هى عبارة عن الشىء الجديد والرائع الذى هو اللاواقع، عندما نقوم بإحداث صدام بين شيئين وقضاء كل واحد منها على الآخر نحصل على صور لا توجد فى أى عالم " إن ما يريد أورتيجا أن يقوله بداهة هو عدم وجودها - أى الصور هذه - فى العالم الموضوعى، ذلك أننا رأينا فى " مقال .. على شكل مقدمة " أنه كان يتحدث عن عالم آخر يمكن أن يتحقق فيه ما هو غير واقعى. وما هو هذا "العالم الآخر" ؟ إنه عالم الأنا عندنا، ففى الأنا عندنا هناك توافق بين " المكان العاطفى " للسرو (أو للخد) مع " المكان العاطفى للهب (أو الوردة). فالعاطفة سرو " " والعاطفة لهب " متماثلتان . لماذا ؟ لأن القارئ يستعد ليسمع فى نهاية المطاف ذلك التفسير الذى يوضح كل ما سبق، غير أن أورتيجا يجيب على سؤاله بالقول " آه لا نعرف لماذا: إنه دائمًا البعد اللاعقلانى للفن (..) فنحن نشعر ببساطة بوجد ذات ونعيش حالة السرو اللهب ومن جانبنا يمكن أن نضيف أنه " غموض أو إبهام الشعر ".

ويستخلص أورتيجا مما سبق أن الفن هو فى جوهره لا عقلانى (..) إن جوهر الفن هو إبداع موضوعية جديدة تولدت عن خطوة سابقة تمثلت فى تدمير الأشياء الواقعية والقضاء عليها (..) إنه الفن الذى يتسم بلاعقلانية المزدوجة: فهو ليس واقعًا (..) كما أن هذا الشىء المختلف والجديد، الذى هو الشىء الجمالى، يحمل فى طياته عملية طحن الواقع (..) والجمال يبدأ فقط على أعتاب عالم الواقع ".

وسوف نرى أن تأملات أورتيجا حول الفن تعود إلى التيار اللاواقعى فى اللحظة التاريخية التى عاشها، والتى تبتعد عنها نظريتنا بوضوح شديد، غير أن الأمر المثير للفضول هو التناقض (لاشك أنه لاشعورى) الذى يقع فيه أورتيجا باستخدام مصطلح اللاعقلانى ذى الأصول الجمالية وذلك بغرض أن يكون ضمن نظريته

الفلسفية [١٠] التى هى – وهذا يعلمه الجميع ـ نظرية تعلى الحياة وتجعلها فوق الثقافة، وبالتالى فوق الفن .

نظرية أورتيجا ونظريتنا بشأن التشبيه

ها قد رأينا من خلال الملخص الذى أوردته عن فكر أورتيجا فى السطور السابقة أن اللاواقع هو عبارة عن القول بأن الطابع الجمالى للصورة التقليدية (خدود = ورود) يولد عندما نقوم من خلال الانفعال بإعطاء كارت صلاحية لحرفية القول الذى يساوى بين شيئين، إذن نجد أن ما هو شعرى ـ عند أورتيجا ـ ليس ظاهرة كمال تعبيرى يشير إلى الواقع مثلما نقول نحن، بل يقف على العكس، وهو أنه ظاهرة النفور من هذا الواقع، وحتى تتمكن الصورة الشعرية التقليدية من دفعنا إلى الإمساك بالتماثل فى محيط الانفعال، رغم لاقعيته البديهية كما يفترض مؤلفنا[١١] فمن الضرورى أن يكون هنا سبب لذلك مثلما هو الحال بالنسبة للصور الشعرية الإيحائية وعندما نعود من جديد إلى الاعتبار العام الذى كنا قد وصلنا إليه مسبقًا، ينبغى أن نكرر أن اللاواقع الرمزى (الصور الشعرية الإيحائية، والإيحاء والرموز المتجانسة) كان يبدو لنا كواقع فى الانفعال وذلك بفضل اللاعقلانية التى كانت تجبرنا على جعلها متجسدة فى الوعى Visiualizarla ، وبالتالى نتمكن من فهمها لا شعوريًا على أنها مصطلحات واقعية ، أى فهمها على أنها مصطلحات واقعية فى الانفعال الواعى (فقط) أما فى حالة الصور الشعرية التقليدية فلا يوجد سبب لتسلسل هذه السلاسل المعقدة ، كما أنه من البدهى أنه بدون واسطة العقل لا يمكن تحقق تلك العمليات ذلك أنها تعتبر موردًا ثانيًا، وغير جذاب بالنسبة لمفاهيمنا العقلية، وهو ملجأ ندخل إليه فقط عندما لا يتم تشغيل المورد الأول، الذى هو تلقائى والذى يتمثل فى البحث عن الدلالات المنطقية، ولما كانت الصور الشعرية التقليدية لها معنى منطقى فإن عقلنا يتوجه مسرعًا نحو ذلك المعنى، وبالتالى يهجر الحرفية اللاواقعية لهذه النصوص (شعر من ذهب) وهى

حرفية أطلت علينا مسبقًا على أنها لا عقلانية، وعندما نتحدث بشكل تحليلى مرددين ما قلناه بشكل آخر فى الفصل السابق يمكننا أن نفكك الخطوات العقلية (التى عليها نحن معشر القراء) المتعلقة بالصورة الشعرية التقليدية على النحو التالى:

١- قراءة العبارة اللاواقعية (أعاصير من الزرويج تشكو على القفاز) "شعر من ذهب" .

٢- الدهشة أمام الطابع غير المتوقع لهذه العبارة .

٣- فهم العبارة على أنها تفتقر لمعنى .

٤- التخلى عن العبارة اللاواقعية عندما نفهمها بهذا الشكل .

٥- محاولة العثور على معنى منطقى مختلف عن الحرفى الذى أصبح غير مقبول في نظرنا .

٦- العثور على المعنى المذكور وهو معنى منطقى وليس حرفيًا يمكننا الاعتماد عليه ونشعر أنه مدهش بعد أن نطبق عليه تأثير ذلك الصنف الذى خبرناه فى اللحظة الأخيرة.

رأينا إذن أن ليس هناك مكان لتأكيد الحرفية اللاواقعية، فلا شىء يجبرنا على القيام بخطوة يرفضها عقلنا من حيث المبدأ وترفضها أيضًا خبرتنا بالحياة ، وبالنسبة لما عليه العبارات الرمزية أعود للقول بأننا ننتصر على هذه المقاومة العاتية ، فنحن عندما لا نعثر على معنى منطقى لكلمات الشاعر ونجد أنفسنا وليس لدينا أى تفسير للمقولة الشعرية بأننا مجبرون على العودة إلى هذه المقولة وعلى النظر إليها من منظور تشكيلى؛ وبعد عملية التشكل فقط مع ما يصاحبها من خطوات رمزية تقودنا إلى الانفعال بواقع نعرفه ، تبدأ الخطوة التالية " الرئيسية " وسبب ذلك أن عقلنا غير المسرور بالأمر لا يسمح - ولا حتى على المستوى الانفعالى - بالتناقض القائل بأن ما هو غير واقعى يمكن أن يتبدى لنا فى صورة واقع، وكما نعرف بسهولة

من خلال هذه التحليلات فإن الخطوات الرمزية تبدأ فى العمل فقط عندما تفشل الطرائق السابقة الأكثر تلقائية فالكلمات لا تتأتى هكذا بشكل عشوائى ودون أى سبب لترسل لنا بمعان رمزية ، وسوف أحاول من خلال كتاب آخر(١٢) البرهنة على أن رمزية الواقع لا تقبل هى أيضًا بأية استثناءات لهذا الواقع . والآن نقول بأن ما يؤكده أورتيجا يفترض (دون أن يدرك المؤلف ذلك) وجود الفكرة القائلة بأن الصور التقليدية يمكن أن تكون بالفعل رمزية لحرفيتها اللاواقعية ، وهو أمر ترفضه خبرتنا كقراء ، بالإضافة إلى الأسباب السابقة الذكر، فمن البدهى أن نلاحظ فى هذا المقام ، أختلافًا كبيرًا بين أبيات الشعر الخاصة ببثنتى ألكسندرى التى سقناها (عن ذلك الإنسان ذى الحجم الكونى) وبين عبارة " شعر من ذهب " أو " تشكو وهى على قفاز" التى تتسم بأنها غير رمزية فى هذا المقام مهما كان عليه من إدهاش فهذا الانفعال بالواقعية الذى تنقله لنا تلك الشخصية الكونية فى قصيدة ألكسندرى غير موجود بالمرة فى التشبيهات التقليدية التى ذكرناها، إذن فإن الذى عُمِّى على أورتيجا هو فى نظرى، ظاهرة الدهشة التى تتأتى من التشبيه التقليدى عندما يكون أصيلاً فى واقع الأمر: ومنها على سبيل المثال ذلك التشبيه الخاص بالأعاصير النرويجية الذى أتى به جونجورا ، وإذا لم يكن التحليل الدقيق الذى قمنا به فى الفصل السابق كافيًا فمن المناسب هنا القول بأنه الوهلة الأولى نجد أن الدهشة التى نشعر بها إزاء الصور التقليدية حديثة التكوين ، تعنى الإبقاء على حرفيتها اللاواقعية فهى - أى هذه الصور - هى الوحيدة القادرة على إحداث ذلك عندنا ، وهنا نجد أن أورتيجا لا يقدم حججًا على ما يؤكده ، كما أنه لا يتحدث عن الدهشة إلا أن كلماته لا يمكن أن يكون لها مدلول آخر – فى نظرى – إلا ذلك الذى أشرنا إليه.

وإختصارًا للقول فإن ظاهرة الصور الشعرية اللاعقلانية (الصور اللاعقلانية والإيحائية والرموز المتجانسة) التى لم يتناولها أورتيجا فى أى لحظة تضم تصديقًا أنفعاليًا محضًا فى إطار الشعرية اللاواقعية ولا يتأتى هذا التصديق أبدًا فى الصور الشعرية التقليدية التى عالجها فيلسوفنا على مدار مقالاته الثلاثة:

التبصر Visiualizacion ليس واقعياً

ولنتذكّر – كما سبق القول – إنه لا يجب أن نستنتج نتائج لا واقعية لهذا التأكيد الانفعالي لما هو غير واقعي الذي هو أمر من السمات الإنسانية للرمز. فما هو جمالي لا يبدأ من حيث ما انتهى إليه ما هو واقع كما يظن أورتيجا، فالجمال الفني ليس محصلة التعبير عن اللاواقع ، بل على العكس أي أنه يولد من خلال التعبير عن الواقع فقط (رغم أن ذلك قد يتأتى بشكل رمزي من خلال عبارات لا واقعية) ويتم ذلك بشكل فيه الكثير من التجريد أو الاكتمال خلافًا لما هو معتاد ، فاللاواقعية في حد ذاتها ليست محل عناية المرء ولو في القليل الأدنى ، كما أنها غير قادرة بالمرة على إثارة أنفعالات وأذهب إلى ما هو أبعد من هذا بالقول بأن الواقع اللاإنساني يمكن أن يحدث هذا الأثر . ولكي يتمكن منظر ما أن يحدث أو يولد لدينا الحماس الجمالي فمن الضروري أن نربطه بعالم الإنسان وذلك من خلال عمليات التداعي اللاشعورية (وهذا دون أن ندري) فإذا ما بدا لنا على سبيل المثال، أن الجبل أو منظر البحر جميل ، فلقد قمنا بشكل تلقائي ونحن نتأمل هذه المناظر بجعلها رمز الشيء يدخل بشكل أو بآخر في دائرة اهتماماتنا، فما هو لا واقعي محض ليس أكثر بعدا مما هو لا إنساني، وما يثيره فينا فقط هو الحيرة والرفض واللاتصديق لكنه لا يمكن أن يثير فينا أبدا شعوراً فنيًا، ولكن عندما يكون ما هو غير واقعي في خدمة ما هو واقعي - بالعمل على أن نتلقى الواقع بقدر كبير من الاكتمال والدقة - فإن ما هو واقعي يكتسب - أو يمكن أن يكتسب - صيغة جمالية ، وإذا تناولنا الظاهرة الرمزية المتعلقة بالصنف الثاني ووجدنا أنه عندما تتبدى أو تتجسد الحرفية اللاواقعية تظهر في دائرة انفعالاتنا معان من هذا الصنف اللاواقعي فما ذلك إلا لكي يصبح الرمز ذا فاعلية أكبر في إطار قيامه (بالشكل اللامنطقي الذي نعرفه) بصياغة انفعالات تدخل في إطار التفكير الفعلي الممكن للإنسان. ولما كان الطرف الآخر في التشبيه الرمزي يقول لنا شيئًا عن المستوى الواقعي (ولو كان ذلك بشكل مختصر) عندما يتبدى ذلك الطرف الآخر ويصل بذلك إلى أقصى درجات حضوره الانفعالي أمامنا، أي يقول لنا ذلك

الشيء الذى ينادى به فى المستوى الواقعى، فإنه يعلنه بالكثير من الفصاحة والفعالية والقوة، وأعود هنا للقول بأن التبصر ما هو إلا وسيلة لتكثيف الصور البلاغية ومساعدتها على أداء مهمتها التى تتمثل فى أنها تحدثنا عن العالم الذى هو نحن والذى نعيش فيه .

المصدر الأول للخطأ الذى وقع فيه أورتيجا

التيار النقدى اللاواقعى الذى يضرب بجذور له فى النزعة الجمالية

من أين أتت إلى أورتيجا هذه اللاواقعية التى اعتبرناها من خلال تحليلاتنا وتأملاتنا خاطئة ؟ أعتقد أن لها مصدرين مختلفين فيما بينهما أحدهما - كما سلف - يرجع إلى الموروث الخاص بالنزعة الجمالية الذى كان سائداً فى العالم الغربى عندما كان أورتيجا شاباً ، أما الآخر فهو ذو طبيعة محضة متعلقة بالسيرة الحياتية Bio-grafico وهو أن أورتيجا أعتمد نظريته الجمالية إنطلاقاً من تأمل الرسم ثم انسحب ذلك على الشعر فيما بعد (أى فى المقالات التى ذكرتها من قبل) ولم يحدث العكس ، فلو كان قد حدث بهذا الشكل لكان الأمر بالنسبة له أكثر ثراء وجدوى للكشف عما يمكن أن أجرؤ على تسميته بالطبيعة الحقيقية للفن . وهنا أجد من المناسب أن نعالج كل واحد من هذين المصدرين على حده.

إن الإغراق فى الذاتية Intrasubjetivismo المتزايد فى العالم الغربى قد أتخذ أشكالاً متنوعة على مدار القرن التاسع عشر ، فهو يظهر - على سبيل المثال ، فى شكل انطباعى (إذ لا يهم العالم الموضوعى وإنما المهم الانطباع الذى يحدثه لدينا)، كما يظهر أيضاً فى شكل جمالى (أى لا يهم العالم الموضوعى والطبيعى بل العالم المغرق فى الذاتية أى الانطباع الجمالى) ومحصلة هذه الحالة الأخيرة هى أن الطبيعة والواقع الملموس سواء التلقائى أو الحيوى ليس بشىء، وإنما الفن هو كل شىء ، غير أن من الواضح أنه انطلاقاً من هذا الافتراض نجد أن مفهوم المحاكاة

الذى علية الظواهر الجمالية ، والذى كان سائداً منذ عصر كل من أفلاطون وأرسطو ، لابد أن يتراجع ، وأذهب إلى أبعد من هذا بالقول إلى أنه لا بد أن يكون معكوسًا ، فإذا ما كان الفن أكبر من الطبيعة ومن الحياة فلا يمكن أن نتصور على أنه محاكاة لهما ، فإذا ما كان الفن يقلد الطبيعة والحياة فهو بشكل آلى يضع نفسه فى خدمتهما وبالتالى يتخذ المرتبة الثانية، وهذا ضد الموقف الذى ترسمه له المفاهيم الجمالية ، وعلى ذلك يمكن تمثل إمكانية وجود فن مستقل ذاتيًا ومستقل عن الطبيعة وهو فن لا يحاكى وإنما هو إبداعى محض ، وأحد جذور هذا المضمون نجده عند بودلير وذلك فيما يتعلق بالخيال الفنى (وكذلك فى النظريات الرومانسية عند كل من هردر **Herder** وموريتز **Mortiz**) : إنه (أى الخيال) يتولى تفكيك الإبداع **Creacion** ثم يستخدم المواد الناجمة عن ذلك ويهيئوها حسب قوانين معينة (لا يمكن أن نعثر على أصولها إلا فى أعمق أعماق النفس) ويبدع عالمًا جديدًا، [١٣]، ومن خلال حوار من الحوارات بدا أن بودلير قال " أريد مراعى مخضبة باللون الأحمر وأشجارًا باللون الأزرق " [١٤] وهى رغبة إن لم تكن قد تحققت كثيراً فى أعماله (رغم أننا يمكن أن نلمح فى أعماله من هذا ومن هناك تلك اللاواقعية الإيجابية [١٥]) فإنها تحققت فى إنتاج الشعراء اللاحقين وخاصة ابتداء من رامبو.

ويذهب أوسكار/وايلد إلى ما هو أبعد من هذا عندما يتحدث فى إحدى مقالاته الرائعة بعنوان " الطبيعة تحاكى الفن " [١٦] فهناك نجد أن الفن لا يدخل فى دائرة محاكاة الطبيعة والواقع بل أن الطبيعة (وهذه هى جرأة المفهوم الجديد) هى التى تتهيأ للقيام بذلك الدور أى محاكاة الفن، وهنا لا يمكن أن نستغرب عندما نسمع المؤلف المذكور – فى المقال المشار إليه – يقول هذه العبارة ذات الدلالة " يبدأ الفن بعملية الديكور المجرد، والعمل التخيلى المحض الذى يعالج ما هو غير واقعى وما هو غير موجود " [١٧] وهنا نجد أن الفكرة الرومانسية المتعلقة بالقول بأن الفن إبداع وليس محاكاة تصبح هنا أكثر راديكالية وتكسب فى هذا السياق معنى مطلقًا لم يكن لها قبل ذلك ، رغم استخدام نفس الكلمات أحيانًا ، فإذا كان هردر **Herder** يتحدث

عن " الفنان – الرب " من حيث إنه يتصوره كإبداعي ، فإننا نرى الشيء عند بيثنى أويدوبرو V. Huidobro ففي عام ١٩١٦ تحدث في " المجمع الفنى" في بوينوس أيرس Ateneo H. de B. A. قائلاً " إن جماع تاريخ الفن ليس إلا تاريخ تطور الإنسان المرآة وبلوغه مرحلة الإنسان – الرب أو الفنان الرب ، إذ هو مبدع مطلق " " لا يجب أن نقلد الطبيعة بل أن نُسيّر أنفسنا مثلها (...) في إطار آلية إبداع أشكال جديدة " وهذه الفكرة الأخيرة القادمة أيضًا من الرومانسية الألمانية (هردر وموريتز) – والتى لها سوابق إنجليزية (عند سافتسبورى Shaftesbury) تتكرر بعد ذلك قبل أن تصل إلى أويدوبرو ، ولو أنها كانت فى هذه الآونة الأخيرة أكثر حدة عما كانت عليه فى الأصل ، يقول أندريه لوت A. Lhote على الفنان أن يقلد الطبيعة في إبداعاتها وليس في إنتاجها ، وقد ورد في بيان بعنوان Non Serviam وهو الذى قرأه أويدوبرو فى مجمع سانتياجو دى شيلى Ateneo de S. de ch عام ١٩١٤ م هذا التوجه الجديد المتشدد الذى أشرت إليه والمتعلق بمفهوم الإبداع(١٧ مكرر) " الشاعر يعلن على الملأ أستقلاله عن الطبيعة (...) إننا لم نبدع أبدا واقعًا خاصًا بنا مثلما تفعل الطبيعة " لكن " يمكننا أيضًا أن نخلق واقعًا فى عالمنا " " لن أكون عبدك أيتها الطبيعة الأم ، بل سوف أكون سيدك (...) سوف تكون لى أشجارى التى لن تكون أشجارك (...) وانطلاقًا من هذه المنظومة الفكرية يؤكد أويدوبرو (فى عبارة يتم ذكرها كثيراً) أنه من الضرورى، عمل قصيدة مثلما تصنع الطبيعة الشجرة " (١٨) (ومن هنا يأتى مسمى الأبتداعية Cracionismo الذى أطلق على هذه المدرسة الأدبية التى أسسها شاعر يرى أن " حقيقة الفن تبدأ من حيث انتهت حقيقة الحياة " (١٩) نقرأ نفس الشيء عند ليون جيتيشا L. Gischia ونيكول فيدروس N. Vedres النحات لا يقلد الطبيعة ولا يقلد الظواهر : إنه يبدعها مثلما تقوم الطبيعة بخلق جبل أو إنسان أو صخرة ، وبذلك فإن عمله التشكيلى يحل محل الواقع ، فهو مكلف بإزاحته.

وقد أشرت قبل ذلك إلى أن هذا ليس شيئًا مختلفًا فى نهاية المطاف ، إلا التعبير عن النظريات اللاعقلانية التى كانت تظهر آنذاك فى كل مكان ، ومنذ فترة من الوقت.

إذن لم يكن أوسكار وأيلد وحده فى زمانه ، ولم يكن كذلك المبدعون الذين جاءوا من بعده ، فإلى تلك الحقبة ترجع الكثير من النصوص الشهيرة: مالارميه " ... خيالى ومجرد وبالتالى شعرى "[٢٠] أبولينير " البستانيون ليسوا على نفس درجة الاحترام للطبيعة مثل الفنانين ، حانت ساعة التحول إلى أن تكون الملاك فكل إله يخلق على شاكلته : وهكذا يفعل الرسامون ، فالتكعيبية (...) ليست فنًا مقلداً بل فن مفاهيم يتجه بنفسه إلى الإبداع "[٢١] وما يقول ماريتان Maritain (متحدثًا عن التكعيبية) إن الإبداع الفنى لا يقلد خلق الرب ، وإنما يواصل خط الإبداع ويقول هانز أرب H. Arp" لا نريد أن نحاكى الطبيعة، ولا نريد التقليد فى الإنتاج وإنما نريد الإنتاج (...) مثلما تتأتى الثمرة من النبات "[٢٢] ويقول بيير ريفردى Pierre Reverdy "إن التكعيبية (...) هى فن الإبداع وليس فن المحاكاة أو التأويل (...) نحن نعيش عصر إبداع فنى حيث تم إبداع أعمال منفصلة عن الحياة ، ولهذا السبب تعود إلى هذه الأخيرة ذلك لأن لها وجود خاص بها يخرج عن دائرة الاستحضار أو محاكاة الأشياء نفسها "[٢٣] وقد ورد فى العددين الرابع والخامس (يونيو يوليو ١٩١٧) من مجلة Nord Sud مقال لبيير ريفردى Pierre Reverdy بعنوان " مقال عن الجمالية الأدبية " وهو مقال مهم بالنسبة لنا حيث يقول فيه " إن عملية إبداع عمل فنى بحيث تكون له حياته المستقلة وواقعه وهدف ذاته يبدو فى نظرنا أمر رفيعًا بالمقارنة بأى تأويل خيالى للحياة الواقعية، وهو توجه أقل تواضعًا بالمقارنة بمحاكاة الواقع الأمينة، إننا نريد أن نبدع انفعالاً جديداً وشعرياً محضًا "[٢٤] علينا أن ندقق النظر جيداً فى الجملة الأخيرة من العبارة السابقة : فهى تعنى أن ما هو شعرى يبدأ من اللاواقع ، وهذا مفهوم كان شائع التكرار آنذاك كما أنه هو سيقول به أورتيجا بعد ذلك ، وعلى القارئ العزيز أن يعود مرة أخرى لقراءة العبارات السابقة لكل من وايلد ومالارميه وأويدوبرو .

وفى هذا السياق نجد أندريه بريتون يؤكد أن " العمل التشكيلى (...) سوف يشير (...) إلى نموذج داخلى محض (لنلاحظ هذا جيداً) أو أن هذا النموذج غير موجود بالمرة فى أى مكان "[٢٥].

يقول رولاند بنروز R. Penrose فى كتاب له عن بيكاسو بأن التكعيبية " لم يكن من غايات الفن فيها محاكاة الطبيعة أو تأويلها [٢٦] بل إن الغاية الكبرى هى أن نكثف من إنفعالاتنا (...) بأن نعطى العمل الفنى سمات جديدة" [٢٧]

الخلاصة : نلاحظ الانتشار القوى للتوجه القائل برفض المفهوم الأفلاطونى والأرطسى القائل بمحاكاة الطبيعة ، ولا يقتصر هذا الرفض على الفن فقط وإنما ينسحب هذا علىَ رفض ضرورة تأويل الحياة ، وهذا ما نراه بوضوح شديد عند كل من ريفردى وبريتون وبنروز، وبشكل مستتر ، ولو أنه واضح لكل ذى بصر عند المؤلفين الآخرين الذين أوردت أسماءهم، من أين يأتى خطأ يعتبر فى نظرى خطيراً ومثيراً للبلبلة فى جانب يعتبر جد جوهرى ؟ الأمر جد واضح على ضوء ما عرضناه: فقد سبق أن قلت أن هذا الزيغ مصدره الجمالية ، كما أن الخطأ ينبع من بداية عملية الترميز فى الفن ، وقد ارتبط ذلك بمعرفة شديدة التواضع والنقصان لما أطلقنا عليه فى هذا الكتابَ " المعنى اللاعقلانى " فإذا أدركنا بأن الانفعال C، لنقل الناجم عن العنصر اللاواقعى E الذى يتولى الشاعر نسبته (فى الصور الايحائية) إلى الواقع A، يخفى ويفترض (أى هذا الانفعال) وجود مكونات دلالية) B_1,B_2,B_3 من خلال التداعى) تتعلق بالحياة – أى أن التأويل يتم من خلال خلاصة انفعالية C أو رمزية – فإن الشىء الوحيد الذى نستشعره يجب أن يكون لا واقعًا محضاً ، أى أنه شىء ليس صورة مقلدة من الطبيعة وليس له بها علاقة بل أنه " إبداع محض " وهو سليم من الناحية الجمالية ذلك أنه يستثيرنا جماليًا هذا هو ما قالت به العبارات التى أوردناها سابقًا وهذا خطأ صراح حسب نظريتنا : ولهذا تحدثت فى مكان آخر عن ضرورة وضع الأصول النظرية الأدبية المتعلقة بهذه النقطة فى الإطار التاريخى ـ الذى عليه علم النفس منذ فترة فيما يتعلق بالنظر إلى ما أطلق عليه فرويد بالأفكار الكامنة Ideas Latentes فإذا كانت للأحلام الشديدة الشطط والمظاهر اللامعقولة للأمراض العصبية والأخطاء والنسيان لها معنى " لا واعى " فى نظرية فرويد كثمرة تأويل

الحياة ، فكيف لا يكون لها ذلك فى الفن ؟ وكيف لا يكون هذا محصلة تأويل الحياة ، أى تقليد الطبيعة بشكل يمكن أن يكون غير مباشر على أساس أنه لا عقلانى ؟ وحتى نصل إلى هذه الخلاصة يكفى أن نفكر فيما يلى: إن كل عمل فنى يثير الانفعال ، غير أن كل انفعال هو فى حقيقة الأمر - وكما كررنا ذلك كثيراً - إنما هو عملية تأويل للواقع القابل للتقولب وبالتالى يدخل فى تساويه مع جملة منطقية على المستوى العقلانى(٢٨).

يجب علىَّ أن ألفت الانتباه هنا إلى أن الأمر ليس عبارة عن نقد للأدب والفن على أساس نظرية فرويد ، فقد جرى ذلك كثيراً (ولست أدرى هل كان ذلك أمراً مؤسفًا ؟) ولا أحد يجهل هذا الموضوع فالنقد الأدبى من هذا المنظور الخاص بالتحليل النفسى يستهدف البحث فى النصوص الأدبية عن الأسباب الكامنة وراء مسلك الأديب وكذلك شخصيات علمه وعقدها ... إلخ . إذن هى أسباب تستكن فى اللاشعور وعادة لا يكون لها مفعول من المنظور الجمالى، وهنا نجد أن فرويد يؤكد فى منهجه أن كشف النقاب عن التقنية الفنية هو أمر لا يدخل فى اختصاصه (٢٩) وهذا عكس ما يحدث هنا ، ذلك أن منهجنا جد مختلف ويمكن أن يكون مضاداً بدرجة ما: فما نحاول كشف النقاب عنه ليس " الكبت " بل الكشف عن معان تحدث تأثيرها الانفعال على القارئ كما أنها توجد لا فى اللاشعور وإنما فى المنطقة السابقة على الشعور **Preconsciente**، وهنا فإن هذه المعانى لها فاعلية جمالية كما أنها تتعلق بالتقنية الجمالية التى يصنعها فرويد فى منطقة تخرج عن دائرة التحليل النفسى، فمن حيث المبدأ إذن نجد أن منهجنا ليست له أية علاقة بمفهوم " الكبت " أو مفهوم " الرقابة " **Censura** اللذين هما من أختصاص المحللين النفسيين وبكلمات موجزة تقول إن منهجنا ليس عبارة عن تطبيق التحليل النفسى على النقد الأدبى بل أن نحمل إلى النقد الأدبى - ولو أن هذا يأتى متأخرا - نفس نمطية التغيير التى حدثت قبل ذلك - بشكل وأهمية مختلفين - بفضل التحليل النفسى فى إطار علم النفس.

المصدر الثانى لخطأ أورتيجا

لنر الآن ماهية السبب الثانى الكامن وراء الخطأ اللاواقعى الذى عليه أورتيجا .

قلنا إن الجذور النظرية للاواقعية نجدها فى النظرية الجمالية السائدة خلال القرن التاسع عشر ، غير أن علينا أن نعقب على الفور بالقول بأن اللاواقعية (كفكر نظرى) لم تنتشر بالشكل المطلوب بين النقاد حتى جاء الرسم - وخاصة مع التكعيبية - وأوضح لنا ببديهية لا لبس فيها عن إمكانية ممارسة هذا الاتجاه البعيد عن المحاكاة (انظر مرة أخرى للعبارات والاستشهادات السابقة) وبمجرد أن برهن الرسم على إمكانية ظهور أعمال فنية مستقلة (بشكل ما) عن الواقع ، أصبح من الممكن أن نتصور (كأمر جوهرى فى الفن) هذا الذى كان يتبدى بشكل ملموس فى الرسم ، ألا وهى الفكرة القائلة بأن الفن يبدأ من حيث ينتهى الواقع ، ولنتذكر العبارات التى أوردناها مسبقًا لأورتيجا (" التشبيه يبث " جماله عندما ينتهى بعده الواقعى " " يبدأ الجمال فقط عند تخوم عالم الواقع ") أو عبارات بيثنتى أويدوبرو التى تكاد تماثلها (إن حقيقة الفن تبدأ من النقطة التى تنتهى للواقع) ترتبط فى البداية بالرسم خلال السنوات الأولى للقرن العشرين ، وهو فن لاواقعى أخذت به الفنون الأخرى.

وإذا ما نظرنا للفن من منظور الرسم لوجدنا أنه لا واقع بما فى ذلك بعض الرسم الذى ينسب إلى عصور أخرى ، هذا إذا كان الناقد أكثر حصافة فى نظرته التأملية للرسم المعاصر ، وقد كرس أورتيجا عدة أبحاث لتبيان ذلك وخاصة الفصل الذى يحمل عنوان "مدخل إلى بيلاثكيث" فى كتاب عن الرسم بعنوان بيلاثكيث [٣٠] إذ يحدثنا فى هذا الكتاب عن وجود عنصرين متعارضين فى أى لوحة أحدهما وجود الأشكال الطبيعية والموضوعية ، وثانيهما وجود الأشكال الخالية التى يتم فرضها على الأشكال السابقة والتى أطلق عليها أورتيجا الشكلية Formales يقول أورتيجا : إن كل لوحة هى الجمع بين ما هو تقليد (الأشكال الطبيعية والموضوعية) وبين ما هو شكلانى [٣١] (الشكل الفنى) وهذه الشكلانية التى يفرضها الرسام (لنقل بشكل

لا واقعى) على الموضوعية التى نتأملها إنما هى الأسلوب ، وسوف يكون هذا فى بعض الأحيان عبارة عن تنظيم الأشياء بشكل يتأتى عنه وجود مثلث (Vinci) أو بشكل أكثر تعقيدا نقول مثلث المثلثات ، أى انحناء كبير أو خط مائل يمر بخلفية اللوحة ، وهذا ما فعله ريبيرا Ribera، وجاء ذلك أيضًا خلال القرن السابع عشر (نجد أن ذلك الخط المائل Diagonal أحيانًا يظهر مزدوجًا) أو أنه عبارة عن رؤية الأشياء من منظور غير مألوف ، كأن يكون المنظور مثلاً من أسفل إلى أعلى ... إلخ . وعندما نتأمل إبداعات مايكل أنجلو نجد أن الشكلائية تكمن فى الدينامية التى يتم من خلالها تلقى جذع الإنسان ، إذن فإن الحركة كشكل سوف تصبح بداية للشكلانية اللاحقة على كوريجيو Corregio، وهنا نتساءل ما هى شكلانية بيلاثكيت ؟ إن الفن هو على الدوام تفريغ الواقع Desrealizacion [٣٢]نلاحظ أن بيلاثكيت يخرج عن الواقع -Des realiza بطريقة جديدة ، أى يختصر الشىء فى مجرد رؤية محضة [٣٣] وذلك بإضعاف العناصر الملموسة (وهذا ما سيفعله بعد ذلك الانطباعيون خلال القرن التاسع عشر ولكن بشكل مبالغ فيه) وإيجازًا فإن ما يعجبنا ونبحث عنه فى العمل الفنى إنما هو فى شكله الفنى وحتى نستمتع فإننا بحاجة إلى أن تكون هناك أشياء واقعية وهى غير واقعية " على أن تبدو على سبيل المثال كالمثلثات أو أهرامات دون أن تبتعد كثيرًا عن طبيعتها الواقعية (لنقل الجسم الإنسانى) وفى الوقت ذاته نجدها مثلثات وأهرامات أى تبدو بما ليست عليه [٣٤] فكل فن هو إذن نوع من التحول أو المسخ Metamorfosis حيث يعتمد الشىء على نفسه وهذه هى الطرافة فى الأمر.

إن نظرية أورتيجا يمكن تلخيصها فى هذه العبارة التى لا يستخدمها المؤلف لكنها ضمن افتراضاته وهى " أن الفن تعديل للواقع ولهذا فهو نسبى بالنسبة للواقع.، وهنا نتساءل لماذا يحدث هذا الخروج على الواقع أو هذا التعديل الشعور بالمتعة ؟ ولما كانت نظرية أورتيجا تفتقر فى نظرنا لوجود قاعدة أساسية فلا يمكن أن نبرر بشكل جيد سبب المتعة فهو يعود من جديد إلى الغموض كمخرج وملاذ أخير "[٣٥] فى الإنسان هناك سر عميق للرغبات فيما يتعلق بشكل الأشياء ، ومع ذلك يعترف المؤلف

بأنه لا يعرف المرء لماذا يفضل أن تكون هذه بشكل يختلف عما هو فى عالم الواقع ومن هنا يأتى الشعور بالسعادة عند الإطلاع على أعمال الشكلانيين الذين يتولون عملية التحوّل .

نرى إذن أن السبب الذى من أجله يريد المؤلف أن يقدمه لنا حول العملية الجمالية لا يجد حلاً له إلا فى نقيضه ، لنتذكر أن ذلك هو ما كان يحدث فى حالة التشبيه عندما كان أورتيجا يتساءل عن السبب الذى جعل الشاعر ينظر إلى شجرة السرو على أنه " طيف لهب ميت " وكانت إجابته " أنه دائمًا البعد اللاعقلانى للفن " [٣٦] وعلينا ألا نستغرب الصمت الذى التزمه مؤلفنا إزاء هذه الحالات، أنها لمهمة مستحيلة القيام بتفسير السبب الكامن وراء احتياج الإنسان لأن يقدم لنا اللاواقع فى حد ذاته (وليس كوسيلة ليقول لنا أمراً عن الأشياء) وأن هذا التعبير يثير انفعالاتنا ، ولقد كان على أورتيجا أن يتأمل الأمر على هذا النحو ، إذا ما اصطدم المرء فى كل مرة من مرات التأمل الجمالى بهذا اللغز الأخير ، أليس ذلك نوعًا من التحذير له من قبل الحقيقة باحتمالية خطأ أحكامه ؟

موقفنا الجمالى :

لو كان المؤلف قد بدأ تأملاته فى الشعر دون أحكام تشكيلية فالاحتمال كبير فى أنه كان سيدرك إن ما هو شعرى لا يتعلق بالواقع بل باللغة النمطية Topico حيث أن ما هو شعرى يظهر إزاءها على أنه ثمرة انحراف عنها ، وبمقولة أخرى أن ما هو شعرى ليس مرده تعديل الواقع بل تعديل القاعدة اللغوية التى يعبر بها الواقع عن نفسه دائما[٣٧] فالأمر ليس فى إبداع شىء جديد لا واقعى أى السرو " الجميل " أو الخد " الجميل " بل التعبير بفعالية شديدة مختلفة عما هو نمطى وبشكل غير ملموس بأن هذا السرو أو هذا الخد الواقعيين يمكن أن يكونا لى ، كيف ؟ يتم ذلك بجعل اللغة المعتادة والمستهلكة بفعل الاستخدام بنفس الطريقة تستعيد كمالها

التعبيرى من خلال التنوع ، ذلك أن العادة تحول دون حساسيتنا إزاء المحفز : فإذا ما ظلت يدانا ممسكة بيد أخرى بشكل يزيد عن الحد فإنها تفقدنا الإحساس بها ولو كان ذلك بشكل أقل من البداية ، فعلينا أن نحرك اليد من خلال مداعبة لنواصل الشعور بنفس الدرجة التى عليها نحن منذ البداية، ويحدث للغة نفس الشىء اللهم إلا إذا أدخلنا عليها التجديد ، فالعادة اللغوية تتولى فى بداية الأمر التقليل من تعبيرية الكلمات والعبارات ثم تلغيها بعد ذلك ، فقرض الشعر هو تعديل روتينية اللغة والأنحراف عن الطريق المستقيم بالدخول فى مسارات لم يسر فيها أحد قبل ذلك ، وكذلك القيام بإدخال تجديد على عاداتنا اللغوية ، أو بعبارة أخرى: إحداث انقلاب بدرجة ما فى بعض قوالبنا العقلية.

هذه هى النقطة التى كنت أود الوصول إليها ، ذلك أن تحليل الظاهرة الجمالية انطلاقًا من الشعر (وليس من الرسم) يفصح عن نتائج قابلة للتعميم بشكل طبيعى على باقى الفنون الأخرى وذلك دون أن نصطدم بأية عوائق ، ها قد قلنا منذ قليل بأن التعبيرية تتأتى عندما تتغير لدينا العادة العقلية أو العبارات المعتادة ، وسرعان ما نكتشف ما يعنيه ذلك فى الرسم وهو الذى أطلق عليه أورتيجا " الشكلية " فما يقوم الرسام بتغييره ليس الواقع وإنما رؤيتنا له ، والكلمة الداخلية التى نقولها نحن لأنفسنا ، أو بمعنى آخر الفعل المعهود الذى به نتأملها ونقلل منها: وهذا مثل ما يحدث فى الشعر ، إذن فإن الرسم وباقى الفنون الأخرى ما هى إلا تعديل تم إدخاله على ما هو معهود (المرئى فى حالة الشعر، لكن هذا المعهود هو ما يمكن أن نطلق عليه " لغويات " ذلك أن الرؤية هى وسيلة لتسمية الأشياء كما ألمحت ذلك سلفًا)، فمن خلال ما هو نمطى لم نكن نفعل شيئًا إلا التعامل مع واقع أصابه الفقر بسبب فعل العادة ، وهو واقع لا يكاد يقول لنا شيئًا عن نفسه ، وبرهاننا على ما نقول هو أن الانفعال الفنى يولد من خلال كسر القوالب التى يمكن أن نطلق عليها " لغوية " ولا يكمن فى كسر الوقائع بإدخال ما هو ما لا واقعى فيها (من حيث أنه صحيح كما هو) فهذا الواقع يوجد لدينا ضمن منظومة تطور كافة الفنون ، وفى حلول مدرسة فنية

محل أخرى ، وعندما نرى أسلوباً قد ظل مدة زمنية سائداً تصبح هناك ضرورة ماسة لإحلال آخر محله ، فإلام يرجع هذا الولع بالتغيير الذى يؤثر على تاريخ الفن بأكمله ؟ لاشك أن الأجابة التى تطفر إلى الأذهان هى أنه عندما تتكرر نفس الطريقة التى نرى بها الأشياء ، ومنها استخدام نفس اللغة على سبيل المثال ، فإنها تتحول إلى روتين وتصبح غير تعبيرية ، وربما كان الأسلوب الجديد لهذا السبب - أكثر قرباً للطبيعة بالمقارنة بالأسلوب القديم (ليلاحظ القارئ جيداً هذا) ومن هذا المنطلق نجده أكثر قرباً لما يمكن اعتباره موضوعياً ، ورغم هذا فإنه يحدث تأثيره علينا بفعالية أكثر ذلك أنه يحدث تغييراً فى النمطية التى زالت والخاصة برؤية الأشياء التى عودنا عليها الرسامون القدامى ، ليس الأمر إذن تغيير الواقع بل تغيير نمطية تأمله أو تغيير اللغة: وهنا يكمن سر التعبيرية ، وهذا الواقع هو أمر بدهى فى هذه الحالات المتعلقة بالتطور الفنى، غير أن خطأ أورتيجا المعاكس لذلك - بقوله بأن الفن يولد من قلب الواقع ـ يتأتى بسهولة ، فعندما لا نقوم بمقارنة أسلوب لاحق بأسلوب سابق ، فإننا نقوم ـ على سبيل المثال - بمقارنة أسلوب رسام بعينه برؤيتنا الفعلية للموضوعية ، وهى التى لابد أن الرسام المذكور قد انطلق منها أيضاً ، فالتغيير (حتى لو كان بسيطاً فى بعض الأحيان) الذى يقوم الفنان بإدخاله بالنسبة لرؤيتنا سوف يبدو لنا - فى البداية - وكأنه تعديل للواقع ، لماذا ؟ لأننا نخلط بسهولة شديدة بين الواقع وبين رؤيتنا له - إذن ما هو الواقع فى حقيقة الأمر بالنسبة لنا ؟ يمكن أن تكون الأجابة التلقائية على هذا السؤال على النحو التالى: " إن ذلك الذى يوجد أمام أعيننا هو الذى نراه " فعندما نفتح عيوننا نرى الواقع بالفعل ، وهنا نجد أن تعديل الرؤية لابد أن يتبدى لنا ـ كما أقول ـ وكأنه تعديل الواقع نفسه هذا إذا لم نتأمل الأمر بعمق أكثر ، إذن نجد أن خطأ أورتيجا قابل للتفسير عندما نستند ـ مثلما فعل هو ـ على تحليل الرسم بغية التوصل إلى سماته وهنا يمكننا أن ندرك طبيعة خطأ هذا المفهوم عندما نقوم - كما قلت سلفاً - بتحليل الرسم انطلاقاً من تحليل مسبق للشعر ، حيث إن الحديث باستخدام " لغة معدلة " له معنى خاص به وليس مجرد معنى استعارى. (٣٨)

أمل أن يكون قد اتضح لنا بهذا السبب الذى يكمن وراء الضرورة التى يرى الفنان تنفيذها والمتمثلة فى إحداث تعديل على منظور التأمل ، أى تحويل هذه اللغة التى هى دومًا وجهة نظرنا ، وتصبح هذه العملية ضرورية حتى نتمكن من الرؤية بالفعل ونتمكن كذلك من الإدراك وسبرالأغوار ، وهنا يجب أن نلجأ إلى أية تفسيرات صوفية أو غيرها للعملية ، وبالتالى فليس علينا أن نكرر نفس ما قال به أورتيجا " آه إنها اللاعقلانية الأبدية للفن . هذا هو مصدر التغير اللغوى الذى هو فحوى الفن" أو أن نقول " إننا نجهل السبب الذى من أجله يروق للإنسان هذا التحول اللغوى " لا ، إننا نعرف – أو نعتقد أننا نعرف – السبب الكامن وراء قيام الشاعر بعملية التحويل ، أو ذلك الذى يقوم به الرسام عندما يقوم برسم أشكاله على قطعة القماش ، أى أنه يجبرنا على أن نرى بطريقة مختلفة ، وبالتالى تكون الرؤية أكثر وعيًا حتى يتم اكتمال تلقى الواقع ، إن الفن بما فى ذلك الفن الأكثر لا واقعية إنما هو عبارة عن العضو الذى نبحث به العالم ولهذا فهو ممتع وطريف ، انها الطرافة أو السعادة التى تصاحبنا دوما عندما نعرف ، والسبب هو أن المعرفة تصبح صنوانًا للعيش بشكل أكبر ، فما يهم المرء هو حياته.

وبناء على ما سبق ليس من المبالغة فى القول عندى الإشارة إلى أنه لو لم تتلق النظرية المتعلقة بعدم المحاكاة ، واللاواقعية الدعم وحظوتها بالشعبية بين المثقفين فى تأمل الرسم (الذى يبدو لأول وهلة وكأنه تجريد أو تعديل للواقع وليس للغة) فإن جمالية أورتيجا كان من الممكن أن تأخذ مسارات أخرى أكثر توافقًا مع فكره الحقيقى ، فكما قلت سلفًا هناك تناقض مثير للفضول (قائم هنا أيضًا) (٣٩) بين نظريته حول اللاواقعية بشأن الفن – ذات الجذور الجمالية – وبين جوهر مضاد الجمالية فى نظريته الفلسفية. نقرأ فى مقال له بعنوان " موضوع الرسالة " ما يلى: " إن الثقافة هى أداة بيولوجية ولا شىء أكثر ، وهى تقع فى مواجهة الحياة وضدها من هنا تمثل عملية تسرد الجزء على الكل ؛ إذن من الضرورى الإسراع بالسيطرة عليها لتظل فى مكانها وتقوم بالوظيفة المنوطة بها ، فموضوع الساعة يتمثل فى

إخضاع العقل للحيوية ، والكشف عنه فى دائرة البيولوجيا ، وربطه دومًا بما هو تلقائى، وفى غضون سنوات قليلة سوف يصبح من اللامعقول المبالغة الكبيرة فى مطالبة الحياة بأن تكون فى خدمة الثقافة ، ذلك أن مهمة الزمن القادم تتمثل أساسًا فى قلب العلاقة والبرهنة على أن الثقافة والعقل والفن والأخلاق السلوكية عليها جميعًا أن تخدم الحياة (٤٠).

أليس من باب التناقض أن من يكتب هذه الكلمات المتعلقة بأولوية الحياة على الفن يقول ما يقول عن الرسم والشعر ؟ يقولها أورتيجا ويوضح أن الثقافة والفن عليهما أن يكونا فى خدمة الحياة غير أن خدمة الحياة وخدمة الواقع حيوى هو التعبير عنهما فى كمالهما ، ومن هنا فقط يمكن للمرء أن ينفعل وهذا ما كنا نؤكده فى صفحات سابقة ، كما أن من الواضح أن اللاواقعية يمكن أن يستخدمها - كما كان فى الكثير من الأحيان - مضاداً للطبيعة بشكل عميق ، غير أنه عندما يستعين الرسام أو النحات أو الأديب باللاواقع (وقد استخدمت هذه التقنية بنجاح ظاهر فى لحظات حاسمة خلال القرن العشرين) فإن الغاية المقصودة من وراء ذلك أن يقول من خلال هذه التقنية بشكل غير مباشر - وأحيانًا بشكل لاعقلانى - شيئًا يتعلق بنا بشكل أو بآخر ، إن اللاواقع هو وسيلة وليس غاية ، فإن يفكر المرء بشكل مغاير هو ما يمكن أن نطلق عليه " هرطقة عصرنا " وهى هرطقة تجسدت فى شخص أورتيجا وفى آخرين غيره من المنظرين والنقاد فى عصره .

الهوامش

(١) عرض أورتيجا فى كتابه " لا أنسنة الفن " (الأعمال الكاملة - الجزء الثالث - مدريد - طبعة مجلة العرب ١٩٥٠م صـ٣٥٣ - ٣٨٦) بعض الأفكار الجمالية، غير أن تلك الأفكار فى ذلك العمل تتحدث بشكل أساسى غير الوصف النوعى للفن على الطريقة الجديدة

(٢) المصدر نفسه الجزء الثانى - مدريد - ١٩٤٧م صـ ٢٨٧ - ٤٠٠

(٣) المصدر نفسه الجزء السادس - مدريد - ١٩٤٧ صـ ٢٥٧ وما يليها

(٤) المصدر نفسه الجزء السابع - مدريد - ١٩٦١ صـ ٤٣٩ - ٥٠١

(٥) المصدر نفسه الجزء الثانى صـ ٣٨٧

(٦) المصدر نفسه الجزء الثانى صـ ٣٩٣

(٧) المصدر نفسه الجزء الثانى صـ ٣٩٣

(٨) مقال كمقدمة فى علم الجمال. المصدر نفسه الجزء السادس صـ ٢٦١

(٩) نلاحظ أن أورتيجا فى " لا أنسنة الفن " يسهب فى هذا البعد اللاعقلانى: " يبدأ الشاعر من حيث إنتهى لأنسان" " ومصير هذا هو أن يعيش مساره الأنسانى: أما مهمة ذاك فهى إبتكار ما هو غير قائم (...). الشاعر يزيد العالم، بإضافته إلى ما هو واقعى، وقائم هناك فى حد ذاته، البعد اللاواقعى، فلفظة مؤلف مصدرها auctor أى الذى يُزيد (المصدر نفسه الجزء الثالث صـ ٣٧١) " لقد قدم لنا مالارميه شخصيات آتية من الفضاء الخارجى، نشعر بمتعة شديدة من مجرد تأملها (المصدر نفسه. صـ ٣٧٢)

(١٠) نظر لاحقا (فى هذا الفصل النص الذى نقلته من " موضوع هذا الزمان ".

(١١) نلاحظ أن عبارة " الشعر السّرو والشعور ينادى إنما هما متماثلتان " وقد رأينا أن أورتيجا يكتشف الضوء حولهما بشأن نظريته حول التشبيه، غير أن هنا لا يمكن أن يعنى إلا ما قلته فى النص، بمجرد قلب أو عكس الحكم طبقًا للمصطلحات التى نستخدمها.

(١٢) السريالية الشعرية والترميز.

(١٣) المقال بعنوان " la reine de facultés (صالون ١٨٥٩م) الأعمال الكاملة باريس ١٩٦٤ - مكتبة Pleiade جاليمار صـ ١٠٣٧ - ١٠٣٨

(١٤) انظر: هوجو فريديك – Die Struktur der Modernen Lyrik, Von Baudol aire bis Zur Gegenwart "

الطبعة الثانية ١٩٥٨ Rowoglt - hamburg.

(١٥) انظر بعض الصفحات المتعلقة بالموضوع فى الفصل الرابع والخامس والسادس من هذا الكتاب.

(١٦) أوسكا وايلد " The Decoy oflying "فى Intentions – لندن – إصدارات جيمس ر. أوسجود. Mo Ilvaine and Co.لعام ١٨٩١م

(١٧) أوسكار وايلد - المصدر نفسه صـ ٢٥

(١٧) (مكرر) انظر كلمتى التى ألقيتها بمناسبة انضمامى كعضو إلى الأكاديمية الملكية للغة الأسبانية (١٩/١٠/١٩٨٠م) بعنوان "توجه تطور الشعر المعاصرعند خوان رامون خيمنث " حيث أوضحت فيها الفرق بين مضمون "الإبداع " كلفظة نبعت من الذاتية الرومانسية، وبين مفهوم الأبداع كلفظة ولدت بين أحضان الإغراق فى الذاتية".

(١٨) En Horizon carré – باريس ١٩١٧م

(١٩) رياح معاكسة ١٩١٦م

(٢٠) مالارميه – الأعمال الكاملة - مكتبة Pléiade – باريس ١٩٤٥م صـ جاليمار صـ ٥٤٤

(٢١) أبولينير " تأملات جمالية " – ١٩١٢م (أعيد طبعه عام ١٩٢١م ولكن بعنوان آخر الرسامون التكعيبيون).

(٢٢) هانز أرب، " فى طريقى " فى وثائق حول الفن الحديث " Wittenbonn Schulz, In,. نيويورك ١٩٤٨م.

(٢٣) بيير ريفردى " حول التكعيبية " فى مجلة Nor sud العدد الأول مايو ١٩١٧م.

(٢٤) الخط تحت السطر من إضافتى.

(٢٥) أندرية بريتون " السريالية والرسم " طبعة جاليمار – ١٩٢٨م.

(٢٦) الخط تحت السطر من إضافتى.

(٢٧) رولاند بنروز " بيكاو " مدريد - دار نشر السيد ١٩٥٩م صـ ٢٣٦

(٢٨) نرى شيئًا مماثلاً بين منظَّرى الموسيقى، فطبقًا لـ Hanslick الموسيقى لا تنتقل أى معنى خارج عنها بل ما تنقله هو عبارة عن أنماط صوتية دينامية (فى Musikalischschonen Vom صـ ٤٥) (....)

(٢٩) سيجموند فرويد " حياتى والتحليل النفسى " طبعة جوادا رَّاما صـ ٣٨٧

(٣٠) خوسيه أورتيجا إى جاسيت: " بيلا تكيث " - الأعمال الكاملة - الجزء الثامن مدريد - طبعة مجلة الغرب ١٩٦٢م صـ ٤٥٣ – ٦٥٣

(٣١) المصدر نفسه ـ النص الذى يحمل عنوان " مدخل إلى بيلاتكيث " ١٩٤٧م صـ ٥٦٨ – ٥٨٨ .

(٣٢) المصدر نفسه صـ ٥٨٦

(٣٣) المصدر نفسه ١٩٥٤م صـ ٦٣٠

(٣٤) المصدر نفسه ١٩٤٧م صـ ٥٨٧

(٣٥) المصدر نفسه ١٩٥٤م صـ ٦٢٢ لقد تعرض أورتيجا فى هذا الكتاب وكذا فى كتاب " لا أنسنة الفن " للغز اللاواقعية فى الفن، ولكن يتضح ذلك اللغز كان فى حاجة إلى اللجوء لمورد هو عبارة عن وجود غريزة غامضة. هى فى نظرى أكثر غموضاً أو مماثلة فى ذلك لما عليه ذلك الذى يحاول فك شفرته من خلاله. " أنه لأمر غريب أن نرى فى الإنسان ذلك الموقف العقلى " (يتحدث هنا عن التشبيه) الذى يتمثل إحلال شىء محل آخر لا يستوى الأمر هنا بين الرغبة فى الوصول إلى هذا الشىء أو العمل على تفاديذاك. أن التشبيه يخفى شيئا وذلك بتغطيته بقناع هو الشىء الآخر، ولن يكون الأمر مفهوما اللهم إلا إذا رأينا وراء ذلك غريزة تقود الإنسان إلى الحيلولة دون الواقع " (المصدر السابق ـ الجزء الثالث صـ ٣٧٣) غير أن أورتيجا لا يوضح لنا السبب فى هذه الغريزة الغامضة.

(٣٦) انظر أيضاً ما قلته في الهامش السابق على هذا مباشرة.

(٣٧) لقد تحدثت عن هذه الفكرة ـ التى أصبحت اليوم شديدة الشيوع ـ دون أن يكون لذلك علاقة بالشكلانية الروسية، وقد جاء ذلك عام ١٩٥٢م، أى قبل إثنى عشر عاماً على ظهور Sklovskij أو حديثه عن تلك الفكرة خارج روسيا. ومن الطبيعى أن خ.أ.مارتنث (ذلك المؤلف الذى تحدثت عنه قبل ذلك فى معرض نقده أفكارى) لم يذكر هذا المعطى التاريخى فى كتابه المذكور، ولم أرنه أى أى ناقداً أو منظر أسبانى وقد وضع فى إعتباره (نعم هناك من الأجانب من فعلها). وسوف يدرك مارتينث بأن " قانون القبول " (الذى ورد ذكره أيضاً فى كتابى : نظرية التعبير ...) إنما هو واقع عندما يقول به صينى أو ألمانى أو فرنسى أو أى اسم آخر، وذلك حتى يتمكن من القول بأننى لم أطلق عليه نفس التسمية التى أطلقت عليه وشاعت فى أوربا. وهذا هو ما يفعله بالنسبة لقانون " تعديل اللغة " الذى قدمته والذى أطلقت عليه أيضاً قانون " إحلال اللغة " (ذلك أننى أطلقت مسمى لغة على استخدام الألفاظ والتراكيب النحوية بالطريقة المعهودة أى تلك التى نجد أصولها فى كتب القواعد وفى القواميس). وعلى ما يبدو وكان علىّ إطلال هذه التسمية الأخرى " الانحراف فى الاستخدام " رغم أن هذا هو ما أقصده بالفعل من وراء التسمية التى أطلقها. وعندما لا يريد المرء أن يفهم شيئا فلن يفهم شيئاً (...)

(٣٨) أحياناً ما نجد ـ فى الشعر ـ أن " تعديل اللغة " هو مثلما يحدث فى الرسم، نوع من تعديل العادات العقلية التى نحن عليها؛ وهذا هو ما يحدث فى كافة عمليات الخروج على المتبع والموروث، فعندما يقول كيبيدو "لا يعرف شعب صائم الخوف من الموت "، وهنا نجد أن تعديل اللغة يعنى تعديل رؤيتنا المعتادة للأشياء: فنحن على استعداد للتفكير بأن أى شعب وأى فرد يهاب الموت، ويهابه فى كل حال. إذن فما هو شعرى مرده إلى هذا الانحراف الذى عليه مفاهيمنا العادية، أى يتمثل فى ابتعادنا عن هذه " اللغة " التى نفكر من خلالها فى الواقع بطريقة تقليدية

(٣٩) أذكر القارئ بما ورد فى الهامش رقم ١٥ (الفصل الرابع عشر من هذا الكتاب). والذى يعتبر واحدة أخرى من التناقضات التى وقع فيها أورتيجا بين فلسفته بالمعنى الحرفى للكلمة وبين نقطة محددة تتعلق بفلسفته للثقافة.

(٤٠) المصدر السابق نفسه ـ الجزء الثالث صـ ١٧٨ ، وفى كتابه " لا أنسنة الفن " نجد أن أورتيجا يريد تبرير نظرياته حول اللاواقع من خلال الحيوية التى تحدث عنها فى " موضوع الساعة "، مشيراً إلى أن الحساسية الجديدة تذهب بالتوجه المتباعد عن الواقع إلى أقصى درجاته (العمل المشار إليه سابقًا ـ الجزء الثالث صـ ٣٦٦) وهذا من سمات الأدب على مدى العصور (هذا التوجه هو ما يطلق عليه " لا أنسنة ") " ويتساءل أورتيجا: ما معنى هذا النفور مما هو إنسانى فى الفن ؟ هل هو نفور واشمئزاز مما هو إنسانى ومن الواقع ومن الحياة، أو أنه على النقيض تماماً من ذلك: هل إننى أحترم الحياة لكنى أنفر من رؤيتها وقد اختلطت بالفن، أى بهذا الشىء الثانوى الذى هو الفن ؟ (المصدر نفسه الجزء الثالث ـ صـ ٣٧٠)

أعتقد أن أورتيجا لم يدرك جيداً ذلك الطرح الجمالى الكامن وراء نظريته باللاواقعية وبالتالى ظن أن كلتا النظريتين، الحيوية التى تناولها فى " موضوع الساعة " واللاواقعية، التى تناولها فى مقالاته عن الفن، ليس بينهما أى تناقض. وما قام به أورتيجا هو أنه قام بعملية توليف خارجية وذلك بأن قال بذلك القول الذى يشير فيه إلى أن الفن ثانوى وذلك لإضفاء تناسق ظاهرى غير موجود فى الجوهر ـ فى نظرى ـ هذا ما حاولت جهدى تحديده من خلال هذا الفصل.

الفصل الثامن عشر

الاستبصار الآلى

الاستبصار الآلى والاستبصار السياقى

بعد هذه الوقفة الضرورية التى مثلها الفصل السابق فيما يتصل بتنمية أفكارنا فى خط مستقيم نقول إن إحدى السمات البارزة فى الشعر المعاصر تتمثل فى المرونة التى اكتسبها فى هذا العصر اللفظ للموضوع فى إطار ملفوظات لاواقعية رمزية. ونقول أيضًا بأن تقنيات الاستبصار - فى هذا المقام - تتسم بتنوعها الشديد، كما أنها تظهر لأول وهلة وكأنها كومة من الأشياء المختلطة ببعضها البعض، غير أن هذا الأمر سوف يتضح لنا ونتمكن من تصنيف هذا الخليط فى مجموعتين مختلفتين فيما بينهما: أولهما الاستبصار المستقل ذاتيًا والأخرى الاستبصار السياقى. فالمجموعة الأولى هى تلك التى تتأتى بنفسها ظاهريا ذلك أن محركها ما هو إلا آلية " نفسية " (وسوف أتولى لاحقًا تفسير مدلول لفظة آلية). أما الصنف الثانى: - السياقى - فهو عكس الأول إذ يتأتى كتأثير ناجم ليس فقط عن آلية نفسية بل أيضًا عن لفظة (يمكن أن تظل مستترة رغم أن ذلك غير كثير الشيوع). وسوف نتحدث فى هذا الفصل عن المجموعة الأولى أى عن الاستبصار المستقل، أما الفصل التالى نخصصه للمجموعة الثانية.

عندما نتأمل هذه المجموعة سوف تظهر أمام نواظرنا أصنافٌ كثيرة مختلفة تتمايز بوضوح فيما بينها بشكل نتمكن معه من دراسة كل صنف على حدة.

إظهار العناصر التى تنطوى على المستوى اللاواقعى للظاهرة الإيحائية Visionaria

نجد فى هذا المقام الأول تلك الأصناف الثلاثة التى نعرفها من خلال الظاهرة اللاعقلانية وهى الصور الشعرية الإيحائية والإيحاءات والرموز[١] وقد قلنا قبل ذلك إن حَرفية هذه الظواهر تصبح تشكيلية للسبب الذى نعرفه، غير أنها تظهر أيضًا لسبب مشابه ولو أن ذلك بشكل مكثف ومن هنا فإن التطور " الاستقلإلى " هو أحد ملامح اتساع دائرة هذه المصطلحات الرمزية. وهنا نتساءل: إلام يرجع هذا التكثيف ؟ لما كانت عمليات التطور التى أتحدث عنها تتسم بأنها " غير مجازية " أو بمعنى آخر ليس لها فى حد ذاتها معنى منطقى بل لها فقط معان لا عقلانية، إن وجدت، ومن هنا فإن هذه العمليات سوف تقوم بدور الاستبصار الذى عليه الرمز (أو الإيحاء أو الصور الشعرية الإيحائية). وإذا رجعنا إلى أن عمليات التطور هذه ليس لها معنى ظاهرى يتولد عنها فإن لها معنى شديد الاستبصار و المنطقية بالنسبة للمستوى E فى الصورة الشعرية، وعلى ذلك فعندما يجد وعينا تفسيراً بدهيًا يتعلق بالتطور محل الذكر فإنه لا يدخل فى قلق يفتش من خلاله عن المعنى اللاعقلانى المحتمل والكامن وراء عملية التطور فى حد ذاتها، والمحصله: عندما لا يكون هناك أى نوع من التفتيش نجد أن القارئ لا يتلقى المعنى اللاعقلانى الممكن الناجم عن تطور المستوى E ولو كان ذلك فى شكل مستتر، ويؤدى هذا إلى أن تزداد قوة الاستبصار visualidad (الذى يتضمنه كل ماهو لاعقلانى في حد ذاته) الناجمة عن التطوير الاستعارى للمستوى E. والأمر هو أن الاستبصار يصبح أكبر كلما زادت حدة استئصال المعنى، فعندما يكون هذا الأخير لا عقلانيًا فإن القارئ يتلقاه، ولو كان ذلك بشكل غامض، على أنه شىء يختلس منا كينونته، ومن هنا فإن الصورة الشعرية تظهر؛ أما إذا ما حدث أن أصبح هذا الاستتار غير مُدْرك فمن الضرورى أن تتكثف عملية الاستبصار ومن الأمثلة القريبة إلى الأذهان فى هذا المقام عبارة للشاعر الروسى فلاديمبر مايكوفسكى Vladimir Maiakovski يقول فيها " سوف أصنع لنفسى بنطلونًا أسود

اللون باستخدام القطيفة المخملية لصوتى " حيث يلاحظ أن التكثيف الخطى يجب أن يكون مرتبطًا بعدم وجود معنى بالكامل، سواء كان عقلانيا أو غير عقلانى، يمكن إدراكه من خلال مقولة " سوف أصنع لنفسى بنطلونًا أسود " وهى مقولة تمتد من خلال التشبيه " القطيفة المخملية لصوتى ". ففى هذه الحاله، وكذلك فى تلك الأخرى المماثلة، نجد أن تأملنا مجبر على أن يرتكز على الدّال كما هو: أى على حرفية المقولة كما هى.

الاستبصار الذى ينجم من خلال تفاصيل محددة للغاية فى إطار تطوير المصطلح اللاواقعى

يبدو أن أحدث ديوانين لى (أنشودة فى الرماد، والعملة المعدنية على البلاطة) بها تكثيف قوى لما هو التراث " المعاصر " والتعلق بالتطور فى الصورة الشعرية اللامجازية، كما أن هذا التكثيف يسير فى اتجاه خاص ومختلف عما هو شائع فى الشعر الأسبانى ومن هنا ربما كان من الملائم القيام بتحليل الأمر هنا.

إن التكثيف والاختلاف هما نتاج استخدام تقنية تتمثل أساسًا فى تراكم تفاصيل محددة للغاية فى إطار " التطوير فى الصورة الشعرية اللامجازية " الذى أشرنا إليه، وبالإضافة إلى ما سبق قوله نجد أن هذا التطوير يمكن أن يمتد - أحيانًا وبشكل تكميلى - إلى تفاصيل مطولة وأحيانًا ما يحدث ذلك فى شكل قفزات نحو أشياء لها علاقة وقد يبلغ هذا الوضع - أحيانًا - تعقيدات نوعية (انظر على سبيل المثال قصيدة بعنوان " الموسيقى " أو تلك الأخرى بعنوان " بحث فى تقدمى فى السِّن ". ولنأخذ لعض الأبيات من ديوان أنشودة فى الرماد **ceniza** حيث يظهر الصنف الأول الذى هو تراكم التفاصيل، فهنا نجد الشاعر يحاول البحث فى هذه القصيدة عن الحقيقة الأخلاقية **ética** المتعلقة به، أى الحقيقة الشخصية، غير القابلة للانتقال والتى ربما تتناقض وتتعارض مع الأخلاقيات السائدة، وحتى يعثر

عليها يقول:

أننى أتساءل فيما إذا كان من الضرورى السير فى الطريق الترابى

للشك القوى وفقدان الأمل المفاجىء

فى السهل القاحل، وتحت الشمس الحارقة

وأطلال كل أمل، والأسمال الوقحة للخوف

والكرب الذى لا يهزم فى منتصف الدرب الذى يقود إلى البرج

المتهالك.

وبعد ذلك بكثير من الأبيات تواصل القصيدة مستخدمة نفس المضمون السابق على هذا النحو:

... أو أفضل

ربما يكون من الضرورى أن يتوه المرء فى التعامل القذر للحب

والتعاقد فى الظل مع حلم،

وأدفع ثمنا لذكرى ضوء، أو سعادة إشراق

خلف الصخرة فى اتجاه النهر.

يلاحظ أن كلتا الفقرتين تضمنان أو صافًا للطبيعة لكنها أوصاف ذات طبيعة رمزية وجاءت من خلال تفاصيل محددة للغاية " فى منتصف الدرب الذى يقود إلى البرج المتهالك "، " هناك ذكرى ضوء، وسعادة بالإشراق خلف الصخرة فى اتجاه النهر ". هذا الدرب يمثل درب الحياة، وهذه الذكرى الخاصة بالضوء ومعها السعادة بالإشراق ... إلخ إنما تمثل كلها ما يجب أن تكون عليه الروح لحظة الحب وبالتالى هذا هو ما نود أن تكون عليه أى روح فى هذه اللحظة بما فى ذلك روح إنسان يطلب منها ذلك ولو كان من أجل عقد إتفاق يقضى بدفع سعر معين. نجد أن

المستوى اللاواقعى الرمزى فى كلتا الفقرتين يمتد ويطول بالدخول فى تفاصيل محددة للغاية، كما نشعر بأن هذا التحديد يزداد قوة باستخدام أداة التعريف بدلاً من التنكير " البرج " " الصخرة " " النهر ". ما الذى يتم الوصول إليه من وراء ذلك ؟ يجب أن ألفت النظر أولاً إلى أن من المعتاد أن تكون لحرفية الرموز طبيعة عامة ومفتوحة وشاملة. فلفظة " ضوء " يمكن أن ترمز " مياه " و " ثلج " و " نقاء "، غير أن الذى قد يقف عقبة أمام الأستخدام العادى للرمزية هو أن " هذا الضوء الخاص جدا الذى ينير هذه الغرفة بعنيها " أو " هذا الثلج الخاص جدا هو ذلك الذى يوجد على غصن شجرة البرقوق " هما اللذان قد يبدوان فى نظرنا فى قصيدة ما كرمزين، ذلك أن هذه السمات لا تضيف شيئًا إلى القدرة التى عليها هذه العناصر (ضوء، ثلج) لنعبر بها عن الدلالات المذكورة. وهنا تكمن الخصوصية المتعلقة بالظاهرة التى ندرسها، فمن خلالها يتولى الشاعر إضفاء الخصوصية والتحديد على شىء غير محدد من حيث المبدأ فهو لا يقول لنا " إلى برج " (أى إلى أى برج) وإنما يقول " إلى البرج " (أى هذا البرج الوحيد الذى يوجد فى ذلك المكان ومعروف لنا) ولا يقول لنا " خلف صخرة نحو نهر " وإنما لنفس السبب يقول لنا " خلف الصخرة ونحو النهر "، ولما كان رمز يمكن أن يكون رمزيًا فقط على أساس شموليته وبذلك تزول عنه الدلالة المتعلقة بما هو خاص فإن لتفاصيل والتحديات المتعلقة بالرموز تصبح وسيلة خاصة ومتشددة من وسائل التطوير اللامجازى للصورة الشعرية، رغم أنها ـ أى التفاصيل – قد لا تبدو هكذا فى البداية. إن هذا التشدد أو المبالغة هو عبارة عن إزالته المعنى بشكل مطلق (لا يجب أن ننسى أن هذا الإلغاء للمعنى يتعلق فقط بعملية تحديد الرمز: أى ما لهذه الصخرة وما لهذا النهر من صخرة ونهر بمعناهما العام وليس بالمعنى الخاص الذى عليه " هذه الصخرة " و " هذا النهر " نعرف أن عمليات التطوير التى تفتقر إلى معنى خاص بها تتبدى، وهنا نجد أن نظرتنا بدلاً من أن تنتقل بسرعة ـ كما هو معتاد ـ من الدّال الذى لا نعيره الكثير من الاهتمام تتركز فى المضمون حيث نتوقف عنده ونوليه كل اهتمامنا؛ وأكرّر هنا أن نظرتنا عندما لا تجد أى معنى فى أى مكان فليس أمامها الا البقاء حيث الدّال فهو الشىء الوحيد القائم وهو المرئى بالكامل

وكأنه شيء فعلي، وعلى ذلك فإن الدخول في التفاصيل الرمزية التي نتحدث عنها يصبح أمرا مرئيا بقوة.

إن الاستبصار من خلال العتامة التي عليها الرّامز، الذي بسبب فقدان المعنى الرمزي، الناجم عن المبالغة والإغراق في التفاصيل، ربما يتم تلقيه بشكل أكثر وضوحًا في المقطع في الأخير من قصيدة في ديوان " العملة المعدنية على البلاطة " ويمكن أن يكون هذا المقطع في الوقت ذاته من ذلك الصنف من الصور الشعرية المعقدة التي سبق أن أشرت إليها (رغم أن الكتاب يشمل صورًا شعرية أكثر تعقيداً من التي أتيت بها إلى هذا الكتاب):

ألم التأنيب هو إذن سبر الأغوار في اللامعنى الذي

عليه الحياة؛

اختيار مكثف لواقعها الأكثر عمقًا والذي يبدأ

بالتعرف على حدود،

والخنادق التي يبدأ عندها الحصن الصخري، والحوائط العالية

للمدينة الفائقة الوصف،

التي أقيمت وسط صعوبات بالغة.

وها قد حانت ساعة الهجوم على الأبراج،

إنها لحظة الهجوم المباغت، عند السور

وقبل الشروق بقليل،

إنها ساعة المدينة المحاصرة، وساعة الحقيقة التي تم تعلمها

شيئًا فشيئًا نحو الداخل،

متراجعة بمرارة نحو الداخل،

وكأنها عملية ملتوية لا تنتهى عند قرار.

[بحث في التأنيب]

يتكون هذا المقطع من القصيدة من إضفاء توسعة " إيحائية " (غير مجازية) لصورة شعرية. فالألم الإنسانى هو تجربة ومعرفة، وسرعان ما ندرك أنه معرفة " بالمعنى الذى عليه الحياة " غير أن المعرفة هى إدراك مضمون، وإدراك واقع فى أفاقه المحددة والتعرف على الحدود التى تفصل ذلك الواقع عن غيره مما يحيط به. نجد أن مستوى اللاواقع " حدود " هو الذى يدخل عليه " التفصيل " غير " المجازى ": إذ يجرى الحديث عن " خنادق " حيث " يبدأ الحصن الصخرى " ذو الأسوار العالية فى مدينة (لكن الشاعر لا يقول مدينة بل " المدينة " وهنا نجد أن استخدام أداة التعريف ليس عفو الخاطر: ليتذكر القارئ ما أشرنا إليه قبل ذلك)، فهنا تأخذ الصورة الشعرية فى الاتساع اعتباراً من هذه اللحظة: إذ يرد ذكر " الهجوم على الأبراج " وأنهما بيتان من الشعر.

إن التفاصيل التى تتركز فى البنية التعبيرية التى نتولى تحليلها هى التى يتضمنها البيت الأخير، وهنا أذكر أيضًا أن هناك تكثيفًا فى تحديد الرمزية فى هذه القصيدة مثلما هو الحال فى القصيدة السابقة: فهناك ساعة العمل والحدث وطريقته والمكان، وكلها تظهر وفيها الكثير من الدقة: " ساعة الهجوم على الأبراج، ولحظة الهجوم المباغت، عند السور قبل الشروق بقليل " فمن خلال هذا المثال نجد أننا أمام حالة مماثلة للمثال السابق لكن هذا أكثر تمثيلاً للحالة التى نتحدث عنها، كما أن التأثير هو نفس السابق: أى الاستبصار، فمن البدهى أن مجموعة الأبيات السابقة تتضمن ليس فقط التحديد، مثلما هو الحال فى " سعر الحقيقة "، بل أيضًا إمكانية الاستغناء عن التحديد نفسه، من حيث البعد الدلإلى الرمزى، (وبشكل أكثر وضوحاً عما هو فى القصيدة السابقة): فهذه العناصر المغرقة فى التفاصيل غير ضرورية

لأحداث مزيد من الفعالية الرمزية للصورة الشعرية: إنه طابع محاصرة الحقيقة الذى هو عملية سبرأغوار بالكامل (الذى يتشكل أيضًا من خلال الألم) ويتشكل بصورة كاملة، دون الحاجة إلى مزيد وذلك من خلال الرمز المتمثل فى المدينة المسّورة أو من خلال المدينة المحاصرة والتى وقع عليها الهجوم. وفيما يتعلق بما قلت فإن الأمر لا يحتاج إلى إضافة بالقول بأن الهجوم " كان فى ساعة مباغته " أو أنه وقع " إلى جوار السور " أو " قبل الشروق بوقت قليل ". وليكن مفهومًا جيداً ما أقول به بأن ذلك ليس ضروريًا للبعد الدلإلى للرمز فى حد ذاته، لكنه ضرورى - وهذا حق - بالنسبة لكمال تبدّيه بصريًا وبالتإلى فهو ضرورى لفعاليته؛ ولما كان الهجوم فى ساعة مباغتة وإلى جوار السور وقبل الشروق بوقت قليل لا يضيف أى معنى خاص للرمز الذى بين أيدينا فإننا نجبر أنفسنا على أن نرى تلك التفاصيل فى حد ذاتها والتى يرجع سبب وجودها بأنها امتداد للصورة الخاصة بالمدينة المحاصرة والمتعرضة للهجوم. إننا نقتصر على حرفية ما جاء فى التفاصيل طاما أننا ليس بوسعنا العثور على مدلول غير قائم(٢)

وبعد أن تمت كتابة ما سبق أقرأ عند خايمى فيرّير J. Ferrer قصيدة له نشرت عام ١٩٧١ حيث نرى نظام الاستبصار وهو يختلف عما عرضنا له ولكنه يظل محافظًا على الجوهر وقريب الصلة به بشكل مثير للانتباه. تشير القصيدة إلى مقارنة بين جسد المحبوبة وبين مشهد محدد:

فى الليل

قدّم لى جسدك

اللانهائى للملاءة.

وصلت عبر دروبه الواضحة

إلى جوار الصخرة الوحيدة

حيث برعم التويج النقى،

بدون بتلات

منتصباً.

كان ينتظرنى.

وبعد ذلك نزلت

رويداً رويداً

إلى الحديقة السّرية،

الوادى العميق

وبحثت

بيدى المرتعشة

عن النبض الخفى للمياه.

بالقرب من النهر

عند السهل النقى،

هناك بلدة قائمة.

اسمها شيّا chía

يقال عنها هلال

آه يالميدانها من نسالة كتان

وفجاة

ازدحمت حياتى

ونادت بقوة على نافذتك ،

وفتحتِ لها

بلطف وأنت صامتة

كقطعة قماش تحترق وهي تخشخش ،

ومن خلالها

برق البحر ،

الذى تتقدم فيه رغوتى (٣)

تتسم هذه المقطوعة بالجمال الشديد وتستحق منا القيام بتحليل مسهب يساعدنا على إدراك تفاصيل هذا الجمال: فهناك دقة تكاد تكون متجسدة يسير عليها الشاعر فى اكتشاف الجسد ـ المشهد الذى عليه المرأة المحبوبة، إذ يتسلى الشاعر فى الوصف وتتقدم القصيدة رويداً رويداً، غير أن هذا البطء أمر جوهرى فهو رمزى: إذ يتم بذلك التعبير عن الحساسية بدقة وتأن؛ فإذا ما نظرنا إلى عمليات البتر التى يحدثها الشاعر فى بحر المقاطع الأحد عشر **endecasilabos** لوجدنا أن الغاية هى القراءة الأكثر تأنيًا، وما يهمنى هنا ليس إبراز كل ذلك، ولكن لفت الانتباه إلى حالة الاستبصار التى يطلع علينا الوصفُ بها. فمن أين أتى هذا الاستبصار ؟ الإجابة الفورية على ذلك تتمثل فى الزيادة اللامجازية للمستوى التخيلى **E**، فقد قلت إن جسد المحبوبة قد تم النظر إليه على أنه مشهد **paisaje**، إذ يجرى الحديث عن أشياء مثل " ملاءة " و " حديقة " و" الوادى الصغير " و " نهر " ويمكن أن يكون أحد هذه العناصر، إشارة مبهمة ومجازية إلى عناصر أخرى فى جسد أنثوى؛ وعلى هذا فإن " الصخرة " ترتبط – لنقل هذا – بالصدر رغم أن ذلك المجاز قد يعوق كثيراً الطابع الفريد الذى تظهر فيه تلك الصخرة من خلال القصيدة؛ وهناك أيضًا " ملاءة " حيث يمكن أن تكون فى مجملها عبارة عن الجسد. إلا أن هذه " الملاءة " " لانهائية "؛ وهنا

نجد بداهة أن الصفة تتولى القضاء على البعد المجازى: ففى انطباعنا نجد الملاءة لا نهائية لكن الجسد ليس كذلك وهو الذى تشير إليه الملاءة فى افتراضنا. كما أن " نهر " ليس له ترجمة ممكنة فى عالم الواقع، وكذلك الأمر بالنسبة لـ " بلدة ". وحتى هنا نجد أن ليس هناك شىء فى قصيدة فيرّان Ferran يخرج عن الإطار العام الذى نعرفه: إنه نوع من العرض " الحر " أو " غير المتعارض " للمستوى اللاواقعى E وما يترتب على ذلك من الاستبصار. غير أن الشاعر هنا لديه من الجسارة التى تجعله يصل إلى ما هو أبعد من هذا إذ يذهب إلى إطلاق اسم علم على هذه البلدة chía (فى حقيقة الأمر توجد هذه البلدة فى إقليم Bayaca فى كولومبيا). ونحن نجد أنفسنا من جديد أمام واحدة من الطرائق المعروفة لنا وهى العرض التفصيلى للمستوى اللاواقعى، ولما كانت هذه التفاصيل " غير ضرورية " من المنظور التشبيهى المحض فإنها تتحول إلى أدوات للاستبصار، إذ تتولى مضاعفة البعد التشكيلى القائم على أساس التطوير " المستقل " " بلدة " إلا أن هذه الطريقة تظهر عند فيرّان بشكل غير متوقع، وأرى أنه غير مسبوق فى هذا: ذلك أنها الفردية individualizcion الكاملة للتفاصيل التى تساعد على الاستبصار من خلال اسم العلم الذى أشرنا إليه.

الإظهار فى التراكبات superpasiciones الزمنية:

يلاحظ فى الشعر المعاصر أن الإظهار لا يقتصر على التشبيه وإنما ينسحب أيضًا على كافة الأصناف البلاغية التى قد يقدم لنا " منطوقها " letra شيئًا من " اللاواقعية " وهذا ما نراه فيما أطلقت عليه فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى " " التراكب الزمنى " وهو عبارة عن العمل على إحداث توافق بين زمن واقعى – الحاضر - مع زمن لاواقعى (يمكن أن يكون الماضى أو المستقبل). فكما نرى، هذه الطريقة قاصرة على زماننا وتشترك مع التشبيه فى أمر مشترك وهام (هو الدمج بين مستويين أحدهما واقعى والآخر لاواقعى) ومع هذا فهى تختلف عنه: فلا يتعلق الأمر بوجود طرفى التشبيه وإحداث المقارنة بينهما، بل هو عبارة عن زمانين يتراكبان دون

أن تكون بينهما مقارنة صراح. فعندما يتحدث ألكسندرى عن فيل يعيش فى الغابة قائلا:

الفيل الذى يحمل فى أسنانه عُقْدًا ناعمًا

فهو يعمل على تركيب زمن المستقبل (حيث سيتحول سن الفيل إلى عقود) فى إطار الحاضر (حيث لازال الفيل حيًا)؛ إذن فإن الاستبصار الناجم فى هذا الصنف من الصور البلاغية يرجع فى الأساس إلى نفس السبب الذى كان فيه التشبيه المعاصر: إخفاء المعنى فيما يتعلق بالتلقى المرئى lucida؛ ولا شك أن هذه الطريقة تعبر عن شىء يظهر فى وعينا بشكل انفعالى. ولابد أن يكون على هذا النحو، من حيث إنه من المنطقى أن يكون التأكيد الحرفى نوعًا من المقارنة أى أنه شىء لا يمكن لعقلنا أن يقبل به فى أول رد فعل تلقائى. وبالتالى فليس من المفهوم - بهذه الطريقة التى أشرت إليها - التزامن (ولا حتى قابليته للمقارنة) بين لحظتين منفصلتين فى الواقع. نحن إذن أمام معنى لاعقلانى يتطلب (لكى يظهر إلى مستوى الوعى) عملاً تحليلياً ذا طبيعة خارجة عن النطاق الجمالى مثلما هو الحال بالنسبة لظاهرة الإيحاء فحتى نعرف ما عبر عنه بيثنتى ألكسندرى فى بيت الشعر المذكور يجب أن نرجع إلى حساسيتنا ونتحمل ما شعرنا به عند القراة، وبهذه الطريقة فقط، أى إنطلاقًا من الأنفعال الذى عشناه، نكتشف التراكب الزمنى وجدواه فى التنويه إلى هذا الموقف الحساس المتناقض الذى عليه هذه القوى الدفاعية لهذا الحيوان(٤)

الإظهار والتجريد estelización الإبراز فى الظاهرة الأيحائية مقارنًا بإحدى الطرائق البلاغية فى الفنون الزخرفية المعاصرة.

إن ظاهرة التلقى، التى انتهينا للتوّ من الحديث عنها واعتبرناها مسئولة عن عملية الإظهار وعن التراكب الزمنى وعن الإيحاء وكذلك عن التطور اللامجازى الذى

يحدث بالنسبة لهذا الأخير، تتسم بأنها ذات طابع أكثر شمولية حيث نرى تأثيرها فى ظل ظروف شديدة الاختلاف عما عرضنا له حتى الآن، ولنتوقف لحظة هنا.

جرت العادة فى أيامنا هذه على استخدام عجلة عربة قديمة أو إظهار معصرة زيت أو دفة مركب أو ساقية أو ماكينة خياطة قديمة كعناصر ديكور فى إطار ظروف معينة وفى أماكن ليس لها علاقة بتلك الأدوات على الإطلاق [٥] وإنطلاقًا من هذا، أى من الوضع الذى عليه بانعزالها عن الوظيفة التى لها عادة أو حرمتْ منها فإنها تُرى على أنها عناصر " جميلة " أو يمكن أن ترتقى إلى هذه الدرجة وكثيرًا ما يحدث هذا. لِمَ يحدث هذا ؟ إن عجلة العربة أو الساقية ـ على سبيل المثال ـ عندما يتم فصلها عن السياق الخاص بها وتأملها في مكان مختلف، لنقل فى زاوية من زوايا هذه الصالة التى أقف فيها، فإنها تصبح وقد انتزعت منها وظيفتها النفعية، وبالتالى فإن عقلى، الذى لا يمكنه أن ينظر إليها على أنها تلك الأدوات التى كانت، يجد نفسه مضطرًا لفهمها بشكل مختلف: أى أنها أشكال محضة تقدم لى بهذه الطريقة كل ما يمكن أن يكون لديها من تعبير، ويمكن أن نقول الشىء معكوسًا: إن الشكل الخاص بالشىء هذا فى حد ذاته والذى كان مضطرًا " للاختفاء " فى إطار الوظيفة العملية لهذا الشىء، يجد نفسه الأن مضطرًا " لمعاودة الظهور " فى اللحظة المحددة التى تتوقف عندها هذه الوظيفية العملية، والسبب هو أن اهتمامى الذى كان مشغولاً قبل ذلك بالبعد الأنفعالى لهذه القطعة، عليه أن يتوجه بالضرورة – بعد زوال هذه القيمة النفعية ـ إلى هذا الذى بقى، أنه بالتحديد هو الشىء الوحيد الذى بقى ألا وهو الشكل فى حد ذاته، حيث سيتبدى هكذا كبعد جمالى – إذا ما كان جديرًا بذلك – وبالتالى يكون له معنى لآخر: أى أن الشك يتهيأ انطلاقًا من نفسه ليبعث إلينا بانفعالات أى بمعانى لاعقلانية. وهنا فقط يصبح الشكل ذا دلالة.

تحدثت سلفًا عن ماكينة خياطة قديمة، باعتبارها عنصرًا تشكيليًا صرفًا، لكن لماذا عن ماكينة قديمة ؟ لما كانت ماكينات الخياطة عادة ما توضع فى الغرف، فإن

إخراجها من هذا الحيز المكانى هو الذى يثير الاستغراب كما أن القِدم فى حد ذاته يضع الماكينة خارج الاستخدام وبعيدة عن أية وظيفية.

أعود للقول هنا بأن عملية التلقى، التى انتهينا من تحليلها، كتفسير لعملية قلب العُدَد إلى قطع فنيه، تشبه الأخرى التى ينجم عنها الاستبصار فى ظاهرة الإيحاء وكذلك فى عمليات التطوير اللامجازى للصورة الشعرية؛ الأمر إذن فى كلتا الحالتين (حالة الاستبصار وحالة البعد الجمإلى) هو كما قلت سابقًا بأن الشكل يختفى وراء الوظيفة وبالتإلى لا يمكن لنا أن نرى الشكل إلا إذا أزيلت الوظيفية، أى هذه الوظيفية النفعية التى عليها العُدَّة المذكورة، وبالنسبة للحالة الأخرى نجد أن الأمر يتمثل فى زوال البعد المنطقى للكلمات، وهناك قائم مشترك بين كلتا الحالتين، غير التأثير العام (" رؤية الشكل ") يتدعم فى كل واحد منهما، من خلال سماته النوعية، فى صورتين مختلفتين من الاستبصار. ففى حالة عجلة العربة نجد أن " رؤية الشكل " تعنى أن هذه الأداة تظهر فى كامل بهائها (الذى هو ملكها) ومن هنا تبدو العجلة (إذا ما كانت تستحق) كقطعة فنية. أما رؤية الشكل بالنسبة للظاهرة الإيحائية فهو يتبدى أو أننا نتلقى حرفيته اللاعقلانية بتصديق سابق على الوعى (Preconsciente أو بمعنى آخر نتلقاه بتصديق انفعإلى فى الوعى).

الإظهار فى عمليات إنتقال الصفات

لا تقتصر عملية الإظهار فى الزمن المعاصر على الظاهرة الإيحائية أو على التراكب الزمنى، إذ يظهر ذلك أيضًا من خلال بعض الصور البلاغية التى تتسم باللاواقعية فى حرفيتها، ولنأخذ مثالاً على ذلك: وهو عمليات انتقال الصفات. قال أحد الشعراء

السحالى بين الأحجار السريعة.

إن سرعة الحركة التى عليها السحالى تنسب إلى الأحجار الساكنة التى تختبىء فيها هذه المخلوقات، وأقل شىء نتأكد منه هو تبدى العبارة القائلة " أحجار سريعة " حيث تلفت إنتباهنا وتشعرنا بالمفاجاة، فنحن نعرف من خلال السياق - الذى لم نورده هنا – أن هذه الأحجار لا تتحرك؛ وعندما نقول " يد من ثلج " أو " شعر من ذهب " فإننا " لا نرى " - كما قلنا - الثلج أو الذهب بل رأينا يداً شديدة البياض ورأينا شعراً شديد الشّقرة، والسبب هو أنه لما كانت هذه العبارات تضم فى طياتها معانى منطقية يسهل التعرف عليه بسرعة فإن عقلنا يتوجه نحوها بشغف وبالتإلى لا نرى الشكل الذى عليه التشبيهات حيث تصبح حرفيتها وقد عُميت علينا مع يصحب ذلك من إثارة إعجاب القارئ بشكل ضئيل. لكن يحدث عكس هذا الموقف بالنسبة للنص الذى أوردته هنا، فلما كانت عبارة " أحجار سريعة " غير منطقية فى حد ذاتها فإنها لا تسمح لنا بالوصول مباشرة إلى منطق فورى (فرغم وجود معنى منطقى إلا أنه هنا من خلال وسيط). هنا نجد انتباهنا يصاب بالتوقف فى اللحظة الأولى (التى هى اللحظة الحاسمة) ويجد نفسه مجبراً على البقاء عند الصفة " سريعة " بارتباطها باسم " حجارة " بوقت كاف يسمح بظهور هذا الارتباط بين الاسم والصفة، وهنا نجد أن الظاهرة النفسية التى تقوم بأداء مهمتها فى عملية الاستبصار هذه تشبه تلك الظاهرة التى تحدث تأثيرها فى الظواهر الإيحائية أو التراكب الزمنى أو فى التطور المستقل للمستوى اللاواقعى فى كلا الأمرين (ولو أن ذلك بشكل أكثر تعقيداً) وهذه كلها حالات نجد فيها أن منشأ الاستبصار ليس فى الأصطدام كما هو الحال فى هذا المثال، وإنما فى التوقف الكامل لرحلة الانتباه وإدراك المعنى المنطقى. من المعروف أن " إنتقال الصفات " له معنى منطقى يمكن أن نصل إليه من خلال الأنتقال فلاشك أن عبارة " حجارة سريعة " تنوه، منطقيا وتحدثنا فى نهاية المطاف عن سرعة السّحإلى غير أن ذلك يحدث فى " نهاية المطاف " وليس فى البداية. وهنا نجد أن الطابع غير المباشر والثانوى والتنويهى الذى عليه المعنى المنطقى " السحإلى السريعة " يفرض علينا قبل أن نصل إليه للعبارة " أحجار سريعة " وهو معنى أصابنا بخيبة الأمل بعدم منطقيته، وهنا نعود على الفور نحو الشكل، " حجارة سريعة " الذى

يصدر منه المعنى غير المنطقى، فنرى حينئذ مادية ذلك الشكل وبعد تبديها ننطلق إلى المغامرة الجديدة فى محاولة للعثور على معنى يناسب " حجارة سريعة "، وهذا هو الطريق الذى يجعلنا نصل إلى المعنى القائل " السّحالى سريعة " والذى سبق أن أشرت إليه، لا يمكن له أن يحول دون ظهور عبارة " حجارة سريعة " - نظراً لطبيعته المتأخرة والثانوية - وهو ظهور مرتبط به سابقًا وبالتالى ينسب إلى ماض لا ينمحى.

وأساس هذه العملية المعقدة هو أن الصفات تشير إلى الأسماء التى تنعتها وتتلقى منها ما هو جوهرى بالنسبة لمعناها. فصفة " أبيض " ليست شيئًا كما لاتدل على شىء إذا ما نطقناها هكذا بشكل منفرد أى بدون اسم يمكن أن يوصف لها. وإذا ما اعتقدنا أن " أبيض " تعنى شيئًا فلابد أننا نراها على أنها اسم (ما هو أبيض، أو البياض). غير أنه عندما نلحقها باسم نجد أنها تكتسب معنى عندما نلحقها " بالسحالى " فى عبارة " سحالى سريعة ". واختصاراً يمكننا القول بأن معنى الصفات يصبح واقعًا، أى يتحقق، من خلال ارتباطه بالأسماء المتعلقة بها، وهنا أى فى هذا السياق علينا أن نبحث فى هذا المعنى. ولما كنا معتادين على هذه العملية فإننا نتولى مبدئيًا تنفيذها حتى فى تلك الحالات التى تصبح فيها هذه العادة مفتقرة إلى معنى؛ ويحدث هذا فى المثال الذى سقناه " أحجار سريعة " فعندما نقول " أحجار سريعة " نجد القارئ يبحث عن معنى "سريعة " فى ارتباط هذه الصفة بالحجارة، لكنه لا يجد هذا المعنى هنا، ذلك أن صفة سريعة لا تقول فى واقع الأمر شيئًا بالنسبة للاسم " حجارة " (التى لاحراك فيها) والذى إليه تنسب. وهنا يحدث فى هذه اللحظة ما أشرنا إليه منذ لحظات: فبعد الإحباط الذى أصبنا به من الناحية الدلالية نعود إلى الدّال الذى يتبدى أمامنا حيث إنه خواء من أى معنى فى بداية الأمر، ثم نتحرك مرة أخرى شغوفين بالعثور على معنى يمكن لنا أن نتكئ عليه، والأمر هو أن الذكاء الإنسانى لا يسكن إلا بعد التوصل إلى معنى منطقى، فطالما أننا لم نعثر عليه فإننا لا نهدأ حتى نتمكن منه، وهذا هو ما يحدث هنا.

وربما قال لي البعض بأن عبارة " يد من ثلج " وعبارة " شعر من حرير " تضم نفس المراحل التى انتهينا للتو من الحديث عنها ومع هذا لا نعثر للاستبصار على أثر. فعندما نقول " يد من ثلج " يبدو من الممكن على المراحل الأربع التى تعرفنا عليها بالنسبة لعبارة " حجارة سريعة " أولاً: قراءة العبارة " يد من ثلج " والبحث عن المعنى الحرفى، ثانيًا: يتولى العقل والخبرة بواقع يد وبواقع ثلج عملية رفض ذلك المعنى الحرفى على أساس أنه غير قابل للتفكير. ثالثًا: العودة إلى الدّال " يد من ثلج "، رابعًا: الخروج من جديد للبحث عن معنى مغاير للمعنى الحرفى الذى رفضناه، والعثور بالتالى على معنى آخر الذى هو المعنى " الفردى " الخاص بهذا التشبيه: درجة معينة من البياض.

كان من المفروض أن ينشأ الاستبصار فى المرحلة الثالثة، فلماذا لم يحدث ذلك فى هذا المثال وحدث فى عبارة " حجارة سريعة " ؟ السبب جد واضح فى نظرى، وهو أن تحليلنا للمراحل الأربع يتسم بالزيف فيما يتعلق بعبارة " يد من ثلج " فى نقطة واحدة. فلما كان للبياض معنى إضافى **connotación** لثلج (أى أننا أمام صفة عقلانية للثلج) [٦] فإن عقلنا يتلقى هذا المفهوم الذى يعبر عن درجة معينة فى البياض دون أن يبذل أى جهد، دون أن تكون هناك فى واقع الأمر مرحلة ثالثة حقيقية مختلفة عن المرحلة الرابعة. فانطلاقًا من " ثلج " (المرحلة الثالثة) لا يتم الانتقال إلى كيان آخر مختلف يمكن اعتباره على أنه المرحلة الرابعة، بل ما يحدث هو أن "البياض" ينتسب إلى الكيان الذى نطلق عليه " ثلج " ونتلقى ذلك فى آن معًا مع ذلك الكائن ذلك أنه يضمه. إذن فإن ما يحدث هو إنه انطلاقًا من المرحلة الثانية، أى انطلاقًا من المعنى الحرفى المستحيل، نتوجه إلى المرحلة الثالثة: أى اللقاء مع لفظة " ثلج " من حيث هى حاملة للمعنى الذى يعبر عن درجة معينة " بياض ذو نصاعة خاصة ". وهنا لا يمكن أن يحدث الاستبصار للفظة " ثلج " بمعنى كونه ظاهرة من الظواهر المناخية. أما بالنسبة لعبارة " حجارة سريعة " فإن الاستبصار ينشأ ذلك أن عبارة " السحالى سريعة " ليست معنى إضافيًا لعبارة " أحجار سريعة : وبالتاليف الأمر ليس " مفهومًا "

تضمه هذه العبارة الأخيرة، فعلينا أن نخرج منه ونتوجه نحو مكان آخر بعيد وشديد الاختلاف، وهذا يتطلب مرحلة أخرى هى المرحلة الرابعة التى تختلف تمامًا عن المرحلة الثالثة التى ينشأ فيها الاستبصار قهراً.

الإظهار فى انتقال الصفات ومقارنته بواحدة من الطرائق البلاغية الخاصة بفنون الزخرفة المعاصرة.

قمنا فى الفقرات السابقة بمقارنة الاستبصار الذى ينشأ فى التراكب الزمنى وفى الصور الشعرية الإيحائية وفى التطوير التخيّلى اللامجازى (من منظور ظاهرة التلقى التى يتألف منها الاستبصار) بالبعد الجمإلى estetización الذى عليه العُدَد عندما نزيل عنها البعد النفعى: فما الذى يمكن مقارنته، من هذا المنظور، بعمليات انتقال الصفات ؟

أعتقد أنه يوجد فى هذا المقام طريق مواز ومماثل للغاية للسابق فى إطار الفنون الزخرفية السائدة خلال السنوات الأخيرة، إننى أتحدث عن هذه الموضة التى فرضت نفسها، ليس منذ زمن طويل، ولم تزل بعد، وهى الخاصة باستخدام أشياء وغايات مختلفة عن الغايات، الأساسية، فعلى سبيل المثال هناك أوان فخارية تستخدم كقاعدة لأباجورة، وهناك زجاجات كبيرة أو أوان ضخمة توضع على بئر السلام الحلزونى لإضاءة المكان ... إلخ، وهذه الحالة مماثلة لتلك الأخرى المتعلقة بعجلة العربة أو الساقية، ذلك أننا أمام شىء هو تلك الزجاجة ... إلخ التى تفقد وظيفتها المعتادة. غير أن الفرق بين الحالتين اللتين ذكرناهما وهذه الحالةالجديدة هو أنه رغم أن هذه الزجاجة قد لا تقوم بدورها كوعاء للسوائل إلا أنها نافعة لغرض آخر: هذه الإضاءة، وهنا نجد أن المسافة الفاصلة بين الأمرين تبدو وكأنها لا قيمة لها، فرغم وجود غاية عملية (إضاءة السلالم) مقصود من وراء هذا الشىء - الزجاجة - إلا أن شكله السابق لا يختفى (أى عندما كانت تستخدم كوعاء لحفظ السائل والسبب فى

الحيلولة دون ذلك هو حالة " الاستغراب " التى تطرأ بين شكل الشىء وبين الغاية الجديدة منه. فشكل الزجاجة لا ينمكن أن يختفى فى " غاية الإضاءة " ذلك أن هذا الشكل يحملنا فى البداية نحو غاية أخرى مختلفة يفتقر إليها فى هذه اللحظة المفاجئة ألا وهى كونه وعاء للسوائل؛ إننا ننتظر هذا الصنف من النفعية، لكن لما خاب توقعنا فى هذا المقام فإننا نجد أنفسنا وقد عدنا إلى الشىء فى حد ذاته وهو الشىء الذى خدعنا، وهنا نصطدم بتجسيده. وبمقولة أخرى : إننا نجد أنفسنا مجبرين فى هذه الحالة على النظر إلى الخادع الذى يضم الشكل الذى أصابنا بالحيرة، فكما قلت مراراً وتكراراً إنه إذا ما استغنينا عن الغاية من الأشياء فلن يتبقى فيها إلا الشكل الذى يتقدم حاملاً معنى بعيداً عن أية غايات نفعية، وبذلك يصبح التأمل جماليات بالضرورة ثم بعده تمثل أمامنا الوظيفية الجديدة التى لم تحل فى هذا الوضع الجديد أيضًا دون حدوث الأنطباع الفنى ذلك أن هذا الانطباع الخاص بها سابق زمنيا.

يلاحظ هنا أن هناك شبه كبير بين هذه الظاهرة الأخيرة وبين تلك التى عالجناها فى دائرة انتقال الصفات. ففى كلتا الحالتين نجد أن " الوظيفية " التى عادة ما ترتبط " بالشكل " قد زالت ظاهريًا (فى باب انتقال الصفات) أو بالكامل (فى حالة الزجاجة)، إذن تم انتزاع الوظيفية التى عليها الزجاجة وهى حفظ السوائل، وبالنسبة للمثال المتعلق بالسّحالى فإن لفظة " سريعة " قد زال عنها معناها الواقعى " السحالى سريعة " وبالتإلى فإن الشكل - شكل الزجاجة أو الشكل الحرفى " سريعة من حيث ارتباطه بشكل لاواقعى بالحجارة (الساكنه) - أصبح مرئيًا فى حد ذاته، وبعد الاستبصار يتوجه عقلنا وإدراكنا إلى الوظيفة الحقيقية التى هى " الإضاءة " فى إحدى الحالتين، والتنويه بسرعة السحإلى فى الحالة الأخرى. وهنا فإن الفرق الوحيد (الذى هو غير جوهرى بالمرة، من المنظور الذى وضعنا أنفسنا فيه، بين حال الزجاجة وحالة الحجارة السريعة) هو أن الأمر بالنسبة لهذه الحالة الثانية يتمثل فى أن الإدراك الثانى يتوجه (بعد الاستبصار الذى قمنا به) نحو الوظيفة المرتبطة بالشكل

أو بمقولة أخرى يتوجه نحو المعنى الواقعى الذى ننتظره من أى صفة من الصفات (السحإلى السريعة فى هذه الحالة)؛ بينما يحدث العكس بالنسبة لمثال الزجاجة، ذلك أن الإدراك الثانى يتوجه نحو الغاية الخاصة بالإضاءة وليس نحو الغاية الخاصة بكونها - أى الزجاجة - وعاءً لحفظ السوائل. غير أن المهم لا يكمن فى هذا الفرق، بل يتعلق بالتوافق الرئيسى الذى يحدث فى نقطتين هما: أولاً: الفشل فى إدراك الوظيفة الخاصة بالشكل والمقدمة لنا، ثانيًا: التوجه نحو الوصول إلى وظيفة جديدة - يتم الوصول إليها هذه المرة - لكنها غير قادرة على تصحيح الاستبصار السابق، إن هذا الأخير إلى الماضى الذى لا يقبل أى تعديل على هذا الأساس.

العناصر النفسية التى تهيىء الفرصة للإظهار المستقل ذاتياً:

لقد رأينا أن هناك بُعدا نفسيًا واحداً وأشياء مختلفة فيما بينها مثل التراكب الزمنى والصور الإيحائية والإيحاء والرمز أو التطورات الخيالية غير المجازية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد انتزاع نفعية الأدوات لأغراض زخرفية، أو أن هناك تنويعات مثيرة تصدر عن اختلاف الأشياء التى يطلق عيها هذا البعد (من ناحية) وهى انتقال الصفات، وكذلك (من ناحية أخرى) استخدام بعض الأدوات فى وظائف ليست فى الأساس. فوراء كل هذه الظواهر جميعها هناك بعد نفسى مستكن، غير أنه لما كان هذا البعد يتكون من عدة مراحل يمكن أن تتخذ بدورها قولية أكثر تعقيداً بالنسبة لحالات انتقال الصفات ومقابلاتها فى إطار الفنون الزخرفية، فإننى أعتقد أن من المناسب تفكيك هذه المراحل إلى العناصر المكونة لها وذلك حتى نتمكن من إجراء دراسة أعمق لتلك الطروحات النفسية النهائية فى كافة مكونات التركيبة، وهذه العناصر على النحو التإلى:

١ - عندما يتلقى بصرنا شكلاً ما (سواء كان لغويًا مكونا من كلمة أو عبارة، أو كان من مادة هى أداة) فإنه يسارع فى البحث عن الوظيفة المعتادة لهذ الشكل.

وما هـو بدهـى هـنا هـو أن ما يتحرك هو ما أطلقت عليه " قانون القصـور الذاتى" Inercia وهو القانون الذى يحكم نشاطنا العقلى فى حالات كثيرة سواء كانت فنية أو غير فنية. وبفضل هذا القانون نجد أن روحنا تقر بشكل لا تأملى وسابق على الوعى Preconsciente بأن ما كان واقعًا فى حالات سابقة لابد أن يواصل على هذا الطريق دوما. إنه التوجه نحو التعميم الذى يجب أن يكون، وهو أحد سمات الإنسان البدائى كما أن له تأثير بأشكال شديدة الاختلاف فيما بينها على ما نتحدث عنه فى هذا المقام، أضف إلى ذلك أن هذا التوجه كثيراً ما يظهر بأشكال مختلفة فى الثقافة (ثقافة العصور الوسطى على سبيل المثال) ذلك أنه أحد سمات ما قبل الوعى حيث تستند أحيانًا عليه تجلياته خلال العصور البدائية والعصور الوسطى. ولنلاحظ أنه عباره عن فكر خاطىء يفترض الفنان من خلاله أننا معشر القراء على مستوى غير واع، ورغم أن ذلك قد يكون عبارة عن خطأ، فـهو خطأ صالح، وخطأ من المشروع إتخاذه كقاعدة للعمليات الجمالية نظراً لشموليته وهذا هو الشىء الوحيد الذى يطلبه الفن نظراً لأنه ظاهرة نفسية.

٢ - لقد أكدنا فى هذه الصفحات أن " الشكل " يختفى فى " الوظيفة " المتعلقة به. فإلام يرجع هذا ؟ إن ذلك راجع إلى أن ما يهمنا فى الأشياء هو المعانى التى تضمها، فهى - أى الأشياء - تتبدى أمام نواظرنا وقد تم تفسيرها وإضفاء الروحية عليها(٧) أو أننا نحاول أن تبدو هكذا، ذلك أن ماديتها المحضة تفزعنا ذلك أن هذه المادية لابد أنها غير مفهومة وبالتإلى خطيرة فى جانب من جوانبها على حياتنا.

ورغم أن الافتراض الأول للوضعية التى نقوم بتحليلها يمكن أن يكون قدرتنا العقلية فإن الافتراض الأخير هو أمر أكثر بدائية وعمومية إذ يمكن أن يكون غريزة الحفاظ على الذات الحاضرة دومًا فى كافة الكائنات الحية، كما أنها تقوم بدورها فى الفن كما هو ملاحظ حتى ولو كانت تبدو واهية فى الظهور مثلما هو الحال هنا. فإذا ما كان المعنى هو المهم لكل ما هو موجود فإن عقلنا سيتوجه فى الأساس تجاه هذا المعنى وليس نحو الشكل الذى هو عبارة عن وسيلة محضة أو شىء غير مهم فى حد ذاته.

٣ – وعندما نفشل فى مهمتنا فى البحث عن المعنى " نعود " من جديد وفى كل الحالات نحو الشكل لنفس السبب البدهى وهو أنه الشىء الوحيد الذى بقى أمامنا. وندرك فى الوقت نفسه ما يحدث أنذاك: وهو أن الشكل الذى إليه نعود نراه لأول مرة فى حد ذاته هو؛ وأريد بهذا القول إنه عندما لا توجد هناك غاية، من وراء الشكل مختلفة، فإن الشكل يُسْلم نفسه إلينا لا على أنه وسيلة بل على أنه غاية وكأنه معنى: الشكل (الذى كانت وظيفته فقط هى الأساس) فهو يعنى شيئًا بذاته كشكل، وعلى ذلك فهذا الشكل يبدو " جميل " إذا لم يكن على هذه الصفة قبل ذلك (عجلة العربة ... إلخ)، أما إذا ما كان جميلاً فإنه يتبدى بشكل أكثر وضوحًا (الصورة الإيحائية ... إلخ)، ها نحن نرى العلاقة بين ما أطلقنا عليه " الجمالية **estetización** وبين ما أطلقنا عليه الاستبصار أو الأظهار " **Viualización** إنهما حقيقة الأمر شىء واحد أو ظاهرة واحدة، وعندما نبرهن على ذلك ـ من منظور آخر ـ الأهمية الكبرى التى عليها هذه الظاهرة المعاصرة المسماة بالتبدى. وإذا ما كان الظهور **Visualizar** يماثل الجمالية **etetizar**أى مثل إضفاء الشعرية " **Poetizar** " فإن وظيفة الظهور واضحة وهى دعم وتقوية ما هو شعرى، والارتقاء بما هو شعرى إلى مزيد من التكثيف. وإذا ما كان لنا أن نستخدم مصطلحاتنا فى هذا المقام لقلنا إن وظيفة التبدى أو الاستبصار هى المساعدة على أن تقوم الصورة الشعرية التى تظهر **Visiu-alizada** بأداء مهمتها " الفردية **individualizador** بالكامل نحو المعنى الذى يرتبط بها. وقد أشرنا سلفا إلى التبدى يقوم بخدمة الصورة الشعرية ويساعدها فى أداء مهمتهما.

٤ – يحدث أحيانًا (الزجاجة التى تستخدم فى الإضاءة، انتقال الصفات) إنه بعد تأمل الشكل كغاية وحدثت الجمالية أو التبدى الناجم عن الموقف، ندرك أن هذا الشكل له معنى ويلفت انتباهنا رغم أنه ليس ذلك الذى كنا نفترضه فى البداية، بفعل قانون القصور الذاتى. إنه التوجه الأنانى، الذى تحدثت عنه، المتمثل فى فهم الأشكال على أنها حاملة معان، وبالتالى تلفت انتباهنا لهذا المعنى الذى يظهر الآن أمام نواظرنا، لكنه فى اللحظة الحاضرة لا يمكن أن يقضى على المؤثر الجمالى الذى عشناه والسبب هو أننا عشناه.

قانون الشكل والوظيفة

يُستفاد من هذا التحليل الذى قدمناه أن " الجمالية " التى عليها الأشكال التى نزيح عنها أية غاية عملية أو نزيح عنها الغاية العملية الخاصة بها، وكذلك الحال فى تبدى وبروز التعبيرات الحرفية اللاواقعية أو بمعنى آخر تلك التى تفتقر بالكامل إلى معنى منطقى (رغم أن لها معنى لاعقلانى). أو تفتقر لمعنى منطقى معتاد (وهذا ما يحدث فى عمليات انتقال الصفات)، نقول بأن ذلك الظهور وتلك الجمالية يصبحان ممكنين ذلك أنهما يستندان على منظومة نفسية ذات طبيعة بشرية عامة. أضف إلى ما سبق: ما هو الضرورى حتى يمكن أن نعثر على هذه العمومية ؟ إن الحالة النفسية يمكن أن يتم تفعيلها بشكل نتصوره سلفًا (فليست هناك استثناءات) عندما تعمل بشكل آلى ، أى حسب الخطوات التى يمكن أن تكون آليه. ولنوضح الأمر بشكل أفضل: إننى أطلق صفة الآلية على تلك الخطوات التى لا يمكن للحرية أن تتدخل فى أنشطتها: فعلى أساس توفر عناصر وظروف معينة سوف نجد نتائج متوقعة وحتمية، كما أنها خاطئة من المنظور الموضوعى طبقًا لما أكدتُه سلفًا. غير أن الخطأ ليست له أهمية تذكر، والأمر هو أن الخطأ الذى أتحدث عنه يكمن على المستوى اللاواعى حيث لا يمكن لعدم التوافق **disentimiento** التدخل، أضف إلى ما سبق أننا معشر البشر نقع جميعًا فى هذا الخطأ وبالتإلى فهو قابل للاستخدام فنيًا حيث لم يَحُل دون الموضوعية الفنية الخاصة ومن الطبيعى أن الأخطاء تفتقر لمقابلاتها فى الواقع الموضوعى لكن الذى يتسم بالموضوعية فى هذا العالم الواقعى هو الانفعال الفنى الذى يتولد عن الخطأ على أساس شموليته.

قمنا بوصف هذه الخطوات النفسية ذلك تمثل جزءًا من طرائق الظهور التى كانت تعنينا وظيفيتها ؛ وإذا ما كان هناك وصف لتلك الخطوات وقد أغفل البعد الروحى الكامن فيها فإن الأمر سيبدو وكأننا أمام وصف نبات أو أشجار لا يعنينا منها إلا الجزء الظاهر وننسى الجذور المختفية تحت الأرض، فالشجرة هى الجذع والأغصان بما تحويه من أوراق وثمار، لكنها هى أيضًا بجذورها رغم إنها (أى هذه

الأخيرة) غير مرئية، ومن هنا فإن دراستنا لخطوات التبدى أو الإبراز تتطلب منا الوصول إلى أعمق أعماق الجذور القائمة عليها، ولما كانت آلية أى خطوات لا مناص فإنها تعد قانونًا لنطلق عليها مسمى: سوف نطلق عليها " قانون الشكل والوظيفة " وعلى هذا فإن تفسيره يمكن أن يكون على النحو التالى " إن كل شكل يتوافق من حيث المبدأ مع الوظيفة المتعلقة به بحيث يذوب فيها، ويطالبنا من أجل معاودته الظهور، بإبعاده بشكل أو بآخر عن ذلك العنصر الذى يحول دون الظهوربغض النظر علن طبيعته. وما قلت يعنى هذا: إننا أمام قانون يحكم إمكانية الفن، أى يحكم كل لحظة فنية.

وهنا أؤكد أنه لما كان هذا الحقل الأخير الخاص بنشاطه واسعًا للغاية، فإنه لا يمثل الحقل بكامله وهو الذى يحدث فيه القانون عمله، ذلك أن القانون أوسع وأشمل. وسوف أحاول من خلال كتاب آخر لى سوف يظهر عما قريب تبيان أن ذلك القانون الذى أتحدث عنه يفسّر فى إيجابيته التسامح الذى عليه كل جيل مع أخطائه أو آثامه (الفنية والفلسفية ... إلخ)، كما أنه يفسر فى بعده السلبى الصرامة التى عليها الجيل التابع فيما يتعلق بتلك الأخطاء التى إرتكبها الآباء. وبالنسبة للحالة الأولى نجد أن " الشكل "، الذى انتهينا للتوّ من إطلاق مسمى " خطأ " عليه " يختفى " فى " وظيفته " أى يختفى فى معناه الشامل **Cosmovisionario** . وبالنسبة للحالة الثانية المتعلقة بالجيل اللاحق مباشرة على الأول نجد أن ذلك الخطأ المشار إليه ليس له معنى أو أنه بمجرد إزالة الوظيفة نعثر على الشكل أى أننا نرى الخطأ كخطأ دون مداراة، ومن هنا نجد سرّ الرفض الذى يتخذه الآباء عندما يتأملون الآثام الفنية والفلسفية ... إلخ التى ارتكبها الآباء، ثم قيامهم بالبحث عن الفضيلة المناقضة التى يحاولون التوقف عندها.

والغاية من وراء هذه العبارات المختصرة، التى سأوليها الشرح الوافى فى كتابى القادم الذى سبق أن أشرت إليه، إبراز أن وظيفية القانون الذى نتحدث عنه عنصر حاسم فى التطور الثقافى وليس فى العقل الفنى فقط، غير أنه كذلك يمثل بعداً فنيًا

بالنسبة للعصور التاريخية، وليكن معلومًا لدى القارئ أن هناك فرق بين الفن (أى الإمكانية التى عليها كل واحدة من الأعمال الفنية) وبين تطور الفن بخاصة والتطور الثقافى وأسبابه الحميمة بعامه. يتضح لنا أن القانون الذى نتحدث عنه له فعاليته وتأثيره فى كلتا الحالتين المذكورتين (وليس قاصرًا عليهما فقط بالطبع)، والخلاصة هى أن المجال الفنى الذى يحكمه القانون المذكور إنما هو على ضخامته ليس إلا حالة خاصة فى الإمبراطورية المترامية الأطراف التى يحكم مسارها.

قانون الشكل والوظيفة يسيطر على كل شىء فى الفن وكأنه حالة خاصة من حالات تطبيقه.

لنعمل الآن على النظر فقط إلى هذه الحالة التى تتسم أيضًا بالأهمية والشمولية، فنجد أن الفن هو عملية تأمل غير نفعية للشكل حتى يتمكن هذا الأخير من العثور على معنى خاص به، وحتى يتحقق ذلك علينا أن نزيل عن الشكل - بطريقة أو بأخرى - ذلك البعد العملى اللصيق به، فعلى أساس الآلية التى لا مناص منها (علينا ألا ننسى هذا) والتى اكتشفناها يمكن للشكل أن يصبح له معنى من الناحية الجمالية، غير أن هذا يتطلب موقفًا حرًا خاصًا من القارئ والمشاهد حيث عيه أن يتخلى عن عادة اهتمامه بالغايات البراجماتية ويركز انتباهه على الشكل من حيث هو شكل، وبعد هذه الخطوة التممثلة فى البعد عن هذا البعد النفعى الذى يسيطر به العالم النفعى على الإنسان، يبدأ الشكل حديثه إلينا ويهمس لنا بأسراره، ويتجلى جملة وتفصيلاً من حيث البعد الدلالى بحيث لا نجد أى جزئية إلا وقد أفصحت لنا عن مكنونها بعد أن كانت خرساء بفعل تركيز انتباهنا على ما هو براجماتى. ولما كان الأمر يتعلق بالشعر فإن البعد العملى هنا هو عالم المضامين من حيث إن المضمون هو غاية لشىء، إذن فإن البعد العملى هو هذا المستوى الذى يطل فيه المضمون على أساس أنه حقيقى أو زائف. نحن نعرف أن كانط كان يقول - انطلاقًا من معطيات أخرى وعلى أساس حجج

أخرى – بأن الجمال هو غاية **لا غاية لها**. وفى هذا المقام يمكن أن نرى فى الشعر مضامين ظاهرية وليس مضامين صحيحة، ذلك أن المضامين القائمة لا توجد فى القصيدة لهذه الغاية المهمة رغم أنها قد تتولى شيئًا يفى بمتطلبات الموضوعية. ولقد أكدت فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى " أن القصيدة لا يمكن أن نتلقى فيها حقائق أبداً، إذ قبل ذلك – أى قبل تلقى أية حقيقية ـ علينا أن نسأل أنفسنا صراحة أو ضمنا. فيما إذا كان ذلك هو فى واقع الأمر حقيقة وأن نجيب بالإيجاب على السؤال. وهنا نجد أننا لا نطرح على أنفسنا أبداً هذا السؤال إزاء أية قصيدة، بل نطرح ذلك الآخر القائل: هل يمكن أن يكون هناك إنسان قادر على أن يقول ما أقرأه دون خلل، أى بشكل مقبول ؟ ولما كان التساؤل يتعلق بإمكانيات وإحتمالات فإننا عندما نرد بنعم فما نتلقاه هو الاحتمالات والإمكانيات لكننا لا نتلقى حقائق أبدا رغم أن الأمر يتعلق بأشياء لو قيلت خارج إطار القصيدة لكانت لها هذه الصفة: إنها إذن حقائق لكنها لا تصل إلينا على ما هى عليه لأننا لم نتناولها فى هذا الاتجاه. فالمفاهيم هى مفاهيم فقط ذلك أنه قد تم اجتثاث جذورها العملية التى هى الحقيقة، وحينئذ أخذت تطفو وتنزلق بلا جذور وحرة طليقة فى عالم الخيال الشديد الأختلاف عن عالمها السابق.

كيف يتم التوصل لذلك ؟ أساس الأمر هو عن طريق الأجناس الأدبية، فعندما ما نعرف على سبيل المثال أننا سنقرأ قصيدة سيضعنا ذلك فى ذلك العالم ذى الحرية الرائعة، حيث نتهيأ لتلقى الأشكال التى نطلق عليها " جمالاً ". ولما كان الأمر يتعلق بالشعر فإن الإيقاع يتولى عملية إستكمال الحرية الضرورية؛ ونظراً لطبيعة الإيقاع البسيطة فإنه يمارس على القارئ تأثيراً يشبه التنويه أو الإبهار الذى يقوم بشكل ما بالحيلولة دون توغل البعد العقلانى فى قراءتنا، وهو البعد الخاص بالحياة العملية، ويرتبط هذا بالمبالغة فى درجة هذا التوغل وبالتالى أهميته فى القراءة. وعلى ذلك فإن الإيقاع يساعد من خلال الوسائل المناسبة على

اتخاذ هذا الموقف النفسى المتمثل فى التحرر من ربقة النفعية اوما يستتبع ذلك من حرية التداعى asociativa – ولو بدرجة ما – أمام اللغة، وهذه الحرية هى لصيقة بالشعر، ومناقضة للغة العملية أى غير الشعرية فنحن إزاء هذه اللغة الأخرى لا يمكن أن نشعر بالحرية نظراً للطبيعة البراجماتية التى عليها: إننى أريد القول بأن قصيدة ما تعنى كل ما تنوه به القصيدة لقارئها لحظة القراءة، وهذا مالا يحدث أبداً لو كان الأمر متعلقاً على سبيل المثال بقطعة من النثر العلمى. فعندما نقرأ قصيدة ما نقول " إننا نغمض عيوننا " ونترك أنفسنا بحرية فى إطار هذا المعنى المحدد لتهل علينا كل التنويهات والتداعيات، وهذه كلها تأتى إلينا بالضرورة من خلال النص، أى من خلال الشكل، الذى أخذ يعبر عن دلالة ولكن بطريقة غير معتادة، فنجد أن الإيقاع، الذى يقوم بتنويمنا مغناطيسياً بمهارة شديدة، قد جذب إنتباهنا عند نقطة واحدة، وبذلك يمكن غزو باقى كياننا الذى أصيب بالدهشة بدرجة ما، وما الغازى هنا إلا تلك اللاعقلانية غير العملية للغة، ولما كان الإيقاع يتولى إرضاء هذه الحاجات العامة لكلمات الشاعر فإن وجوده يصبح شبه ضرورى فى تلك العملية الحيوية المتعلقة بانتزاعنا من ربقة العملية والتى لا يمكن إدراك البعد الجمالى من خلالها.

وختاماً لهذا البند علينا أن نتساءل ما هى العلاقة التى تربط قانون الشكل هذا بباقى قوانين الشعر. ومنه قانون " التفرّد " (أو " المعنى المجرد ") أو الإحلال، وقانون القبول asentamiento . والإجابة على هذا التساؤل حاسمة: ليس الأمر عبارة عن وجود قانون ثالث للجمالية بل هو ببساطة عبارة عن إجراء أو خطوة لو لم تتم لما ظهر القانون الأول ألا وهو قانون " الفردية " فلا يمكن الحديث عن هذا القانون دون أن نقوم مسبقاً بالغاء البعد العملى، وهنا أى عندما يتم القضاء على البعد الوظيفى، نجد الشكل الشعرى وقد أصبح ذا دلالة " فردية " و " تجريدية ".

الفنون الوظيفية Funcionales لا تعترض على عدم قبول الفن للتطبيق.

يمكن الاعتراض على ما سبق عرضه بالقول بأن طائرة أو سيارة أو مقولة أثناء الحوار الأُسَرىّ يمكن أن تكون " جميلة " دون أن تُنتزع منها صفتها العملية؛ لا شك أن الأمر هذا هو على هذا النحو بدرجة ما، إلا أن علينا أن نضيف شيئًا لإيضاح رؤيتنا، وهو أنه رغم أن هذا الجمال قائم فى هذه الأشياء إلا أنه نائم ومختبئ ولا يظهر فقط إلا فى هذه اللحظة (التى يمكن أن نكررها عدد المرات التى نريد) التى يتولى فيها المشاهد أو المستمع تأمل الشىء، أو الاستماع للتعبير مع القيام بالإلغاء الكامل لبعده العملى. ولما كان البعد العملى هو الحجاب الذى يغطى ويحجب رؤية البعد الجمالى الذى عليه الشىء، فما علينا إلا أن نضع هذا البعد العملى بين قوسين (أى تنحيته) إذا ما أردنا أن يتبدى لنا هذا البعد الجمالى، ولما كان من الممكن القيام بهذا فى لحظة تتخلل إدركنا العملى فمن السهل لا نلاحظ تلك الوصفات السريعة مع ما يصحب ذلك من عملية خداع النفس بالقول بأن من الممكن أن يكون هناك شىء ما يتسم بالجمال والتطبيق فى آن معا.

ويزداد الأمر تعقيداً - رغم أنه ليس أقل بداهة فى اللحظة التى نجد فيها أنه لكى نقبل العمل الفنى من الضرورى وجود " هذه الصفات " وهذا " الخداع " الذى أشرت إليه سلفًا: وهذا هو ما يحدث فى فن العمارة، فالبيت الذى لا يمكن السكن به لا يمكن قبوله وبالتالى ليس جماليًا ذلك أن القبول أصبح قانونًا جماليًا، غير أن ذلك لا يعنى أن ما هو وظيفى جميل من منطلق وظيفيته، والشىء الوحيد الذى يراد قوله هو أن هناك فنونًا تتطلب هذه الومضات التى نتحدث عنها، وتتطلب هذا الخداع بالنسبة لوظيفية " الجمال " وذلك حتى يمكن قبولها. ولما كان ذلك الخداع شموليًا يمكننا أن نضعه فى اعتبارنا، فالعمارة هى واحدة من هذه الوقائع المخادعة والتى تصدر ومضاتها الأمر الذى يهىء الطريق لتكون ضمن الفنون الجميلة دون أن يتم استثناؤها من القانون الذى قلنا بحتميته من حيث إن منشأه نفسى: وهو القانون الذى أطلقنا عليه " قانون الشكل والوظيفة " (٨)

الهوامش

(١) إننى أشير إلى الرموز "المتجانسة" وبالنسبة للرموز "غير المتجانسة" نجد أنها متجسدة أيضًا visuales غير أن هذه السمة التى عليها ليس مردها إلى أى آلية إظهار visualizacion، وهنا ففى هذه الحالات نجد أن الرامز ما هو إلا مصطلح واقعى وله سمه الإظهار المرتبطة بالواقع .

(٢) قمت فى مقدمة لى بعنوان "مقال فى نقد الذات "بكتابى" مختارات شعرية بالإسهاب فى هذا الموضوع الذى اختصرته هنا إلى أقصى حد وما قدمته من شروح فى تلك المقدمة تناول وجهات نظر متنوعة وبالتإلى فهو مختلف عما أكدته فى متن هذا الكتاب حيث أتممت ذلك متخذًا وجهة أخرى .

(٣) خايمى فيراث بعنوان - memorial دار نشر - PROVINCIA سلسلة الشعر ١٩٧١م "EL resplandor" الجزء السابع .

(٤) ويلاحظ بصفة عامة أن التراكب الزمنى ما هو إلا تنويعة من تنويعات ما أطلقنا عليه " إيحاءات " غير أنه واحدة من هذه التنويعات المهمة وذات الملامح الخاصة التى يجب أن ينظر إليها بشكل منفرد وفى حد ذاتها .

(٥) كان مارسيل دو شامب أول من استخدم تلك التقنية ، ففى عام ١٩١٣ نجده يعرض عجلة دراجة دون أى تعديل ، وفى عام ١٩١٥ نجده يعرض حامل زجاجات ، وفى ١٩١٧ قاعدة المرحاض وقد وصل إلى درجة متقدمة فى مثل هذه التقنية خلال السنوات الأخيرة وأخذت منحنى نفعيا فى الفنون الزخرفية بعد ذلك.

(٦) انظر الفصل التاسع المتعلق بالمعنى المضاف .

(٧) انظر : خوسيه أورتيجا إى جاسيت "دروس فى الميتافيزيقا " مدريد – دار نشر أليانثا ١٩٦٦ ص١٤٢-١٥٥ انظر أيضًا خوليان مارياس "مدخل إلى الفلسفة " مدريد – دار النشر مجلة الغرب – ١٩٥٦ م ص٣٣٣-٣٤٢

(٨) لا أريد أن أطيل على القارئ فى المتن ومن هنا ألجأ إلى هذا الهامش لمزيد من الإيضاح لمن يهمه الأمر مشيرًا إلى أن هناك أشكالاً أخرى من أشكال الإظهار المستقل والأمر هو أن تحليل الإظهار من خلال انتقال الصفات أو السمات يمكن أن يساعدنا على فهم الأسباب المتعلقة بأنماط أخرى من أنماط الإظهار الشديدة الأرتباط عفويًا بالظاهرة الأم ، ولنبدأ بذلك النمط الذى نجده خلال الفترة المعاصرة وأطلقنا عليه فى هذا الكتاب " الصفات التحليلية النازلة " وعلينا أن نتذكر هنا أنها ظاهرة تتولى " تكملة " تلك الأخرى التى أطلقت عليها " التطوير غير المجازى للطرف المتخيل " E من حيث أختلافها معها ، فالعناصر التى تم تطويرها فى المستوى E بشكل مستقل عن A يمكن أن تنتقل بالفعل إلى A ومن هنا فان هذا الأخيرسوف

يتلقى بشكل مفاجئ سمات ليست مناسبة له من المنظورالواقعي ، وبذلك فإن المستوى A قد اتحد مسبقا من خلال المعادلة ، والأبيات التالية هي من بين الأمثلة التي استقيناها من شعر خوان رامون خيمنث :

الأوراق الجافة تتساقط الواحدة تلو الأخرى

من قلبي الذابل والمتألم والأصفر

إذ نلاحظ أن الشاعر قام بمقارنة قلبه A بشجرة في فصل الخريف E ويلاحظ أن هذا المشبه بهEتم تحليله بشكل غير مجازى ، إلى العناصر التالية $El_1,E_2,E_3....EN$ حيث قام الشاعر بعد ذلك وبشكل طريف بإلصاقها بـ A (القلب) وهنا يظهر القلب وكأنه هو الذى تتساقط منه الأوراق (e1) وإنه قلب ذابل (e2) وإنه أصفر (e3) كما نرى أيضًا أن ذلك القلب قد أظهر من خلال هذه الصفات ، وهنا يرى القارئ وبقوة ذلك البعد اللاواقعي الآخذ فى التشكل وهو اصفرار القلب .... إلخ ، لماذا ؟

قلت فى بداية هذا الموضوع أن تعمقنا السابق فى المراحل النفسية التى تسهم فى إظهار عمليات انتقال الصفات يجعل من السهل علينا فهم ما يحدث هنا فى إطار ذلك المعنى ، فعندما نسمع عبارة " قلب أصفر ... إلخ " نتولى البحث عن المعنى المنطقى الذى يمكن أن يرتبط بالعبارة مباشرة ، ولما لم نجده لعدم توفره نعود من جديد إلى الدال " قلب أصفر " الذى تم إظهاره بسبب الفراغ الدلالى الذى نعرفه ، وما بحدث بعد عملية الاظهار هذه يشبه ما يحدث فى عملية إنتقال الصفات غير أنه لا يماثله ، ففى عملية أنتقال الصفات نجد (بعد عملية الإظهار) المعنى المنطقى المتعلق بذلك البعد اللاواقعى الذى كان نقطة انطلاقته (وعلى ذلك فان ما يتعلق بالبعد اللاواقعى لعبارة " شقشقة صفراء لعصفور الكنارى " يرتبط بالمعنى المنطقى الخاص بعبارة " ريش أصفر " أى ريش العصفور الذى نتحدث عنه ، غير أن هذا الأرتباط يتم بشكل تنويهى ، غير أننا فى هذه الحالة لا نعثر على المعنى المنطقى بل نعثر على مجرد تبرير للمقولة يساعدنا على القبول : أى أننا ندرك أن الإصفرار الذى عليه القلب ليس من الأمور المتعلقة بالذبلان بل هو أمر يتسم بالمشروعية فى المستوى e " الشجر فى الخريف " من حيث إن كلا من القلب والشجرة خلال الخريف هما أمران واقعيان ومتماثلان من الناحية التشبيهية

يتكرر ما شهدناه فى الصور الشعرية المعاصرة ولكن من خلال تنويعات أخرى مثل التراكب الزمنى التى يمكن أن نراها أيضًا (فى المستوى اللاواقعى - eالزمنى المستقبل أو الماضى) فى العناصر التى تختلف مع المستوى الواقعى a (الزمن الحاضر) التى تنتقل" اظهاريًا" لهذا الأخير .

الفيولين حيث شجر الأرزذى الرائحة يغنى

مثل شعر أبدى

نرى هنا أن شيئًا يحدث عكس ما رأيناه فى مثال أخر سقناه لنفس الشاعر (وهو مثال الفيل وأنيابه) أى أن الماضى (وهو الأرزعندما كان شجرة) هو الذى يلتحق باللحظة الحالية (عندما نحول الأرز إلى آلة الفيولين) ومن هنا يتم التعبير بشكل لاعقلانى عن الطبيعية العظيمة للموسيقى وطزاجتها الصادرتين عن هذه الألة الموسيقية ، غير أن الإظهار الذى عادة ما نراه مرتبطًا بالظاهرة اللاعقلانية يزداد قوة فى هذا المثال حيث ينتقل إلى المستوى A (شجر الأرز الذى أصبح تلك الألة الموسيقية) كل ما يتعلق بالمستوى E اللاواقعى (الأرز من حيث هو شجرة) أى أن الأرز له رائحة طيبة وأوراقه دائمة الخضرة (شعر أبدى) (...)

الفصل التاسع عشر

الإظهار السياقى Visualización

الإظهار السياقى أمام الإظهار المستقل ذاتياً

تحدثنا فى الفصل السابق عن بعض الأنماط التى من خلالها نجد المستويات اللاواقعية وقد تمكنت من " الظهور "، ورغم اختلاف هذه الأنماط فيما بينها إلا أنها تتفق فى نقطتين مرتبطتين ببعضهما البعض أولاهما: الوسط والثانية: الطريقة المتعلقة بالوصول إليها. فقد كان الوسط فى كل الحالات هو العتامة التى عليها الدّال بالنسبة للمدلول، ويتم التوصل إليه هذا من خلال عدة طرائق. أما فيما يتعلق بالطريقة modo فهناك إجماع بشأنها: وهى أن الإظهار كان يتم بلوغه دومًا بشكل آلى، أى دون الحاجة إلى اللجوء إلى مساعد لفظى خارجى يساعد على دعم المصطلح الذى كان يراد إظهاره، ويسهم فى هذه العملية. ويتولى هذا الفصل دراسة الحالات المناقضة لما سبق، والتى نجد فيها العنصر اللغوى الخارجى (الذى سنطلق عليه المعدِّل ابتداء من هذه اللحظة) وقد تدخل فى تحديد الإظهار. وهذا النوع من " الإظهار " من منظور خارجى (بسبب وجود المعدِّل) هو الذى أطلقنا عليه فى بداية الفصل السابق المنظور السياقى، ورغم ذلك علىّ أن أقول هنا إنه عندما نستخدم هذه الصفة يجب علينا أن نبسط معنى " السياق " ليشمل كل ما يحيط بالكلمة أو العبارة - عمليًا - فى مرحلة الإظهار Visualización سواء كان ذلك الإطار اللغوى بالمعنى الذى قال به الشاعر، أو كان إطارًا مختلفًا لم يتولّ الشاعر الافصاح عنه رغم أنه موجود ضمنيًا.

وتسمح الحالة التى نود تحليلها بالعديد من التنويعات المختلفة فيما بينها بشكل ملحوظ، وتستخدم هذه التنويعات (التى تتسم بأن طريقتها modo مشتركة: الإظهار غير المستقل بل هو إظهار سياقى) وسيلة medio للوصول إلى غايتها فى الإظهار التى هى نفس الشيء أى التحديد الواقعى للعناصر اللاواقعية، وعملية الأغتصاب التى تقوم بها العناصر اللاواقعية والمتمثلة فى الاستيلاء على " المكان " الذى كان يجب أن يضم العناصر الواقعية، وهذا ما يمكن تنفيذه بأشكال مختلفة، وسوف نرى فيما بعد فيما إذا كانت عملية الاغتصاب هذه تتسم بقدرتها على الإبراز وترجع فى ذلك أو فى كل تلك الحالات إلى أن الموقف يعنى وجود " قطيعة فى نظام التمثيل " وهذا هو السبب الأخير (والذى لا يتم التعرف عليه بشكل فورى) المتعلق بالظاهرة محل الدراسة.

تجاور عبارتين متوازيتين: واقعية وغير واقعية

أبدأ حديثى بدراسة طريقة إبراز الإيمان الانفعالى بالحرفية اللامعقولة، وبالتالى الإظهار السياقى للاواقع irreal، وتتمثل فى الجمع بين جملتين وكأنهما من نفس الطبيعة وهما جملة لاواقعية من الناحية الحرفية، والأخرى ذات بنية نحوية مماثلة وموازية - عن عمد - للأولى، لكن حرفية هذه الأخيرة عقلانية بالكامل. وكان خوان رامون خيمنث هو أول من أدخل هذه التقنية فى الإظهار إلى الشعر الأسبانى، وإليك بعض الأمثلة [١]:

إنها النسمة الزرقاء والمراعي الخضراء.

[من دواوين الشعر الأولى، العزلة المسموعة - مدريد. طبعة أجيلار ١٩٦٤ - صـ ٩٢٦]

كانت أشجار الصنوبر تترنم بقصيدة رومانثية غامضة

بمصاحبة الجداجد والنحوم.

الغروب من ذهب، وقاع القلب

من ذهب، والخيال من ذهب

المياه لونها أخضر ذهبى ...،

[من دواوين الشعر الأولى: قصائد سحرية ومؤلمة - الطبعة المشار إليها صـ ١٠٦٩]

[....] بيضاء، بيضاء، بيضاء، الوردة العذبة

تستمر بشكل حزين، مثل اليد البيضاء،

مثل الجبهة البيضاء، للخطيبة الأولى.

....

حب أبيض – أى حب ؟ – كنتِ مثل قمر

شبابى الشاحب، مليئة بالحكايات ...

[" نور" قصيدة رقم ٢٢٥ من " المختارات الشعرية الثانية "]

الندم لونه أخضر قاتم،

أخضر لون الخُضيّرى.

[يرّى خُضيِّرى: قصيدة رقم ٧٤ من المختارات الشعرية الثانية]

يبعث النهر أحيانًا بنسمة مُرهقة،

ويبعث الغروب بموسيقى مستحيلة وورمانسية

[قصيدة رقم ١٧٤ من المختارات الشعرية الثانية]

من نسمة قرمزية وشمس مُخْضَرّة

[قصيدة رقم ٢٣٩ من المختارات الشعرية الثانية]

ليمونا مُحْمَرا وأخضر

كان الشفق يا أمي.

ليمونا محمرا وأخضر

كان قلبي.

[العصفور الأخضر: قصيدة ٢٣٧ من المختارات الشعرية الثابتة]

نلاحظ أن الطـريقة واحدة في كـافة الأمثلة السابقة: إذ هنـاك ذات حـرفيـة لا منطقية وتأتي على نفس الشاكلة النحوية لجملة أخرى مجاورة ذات حرفية منطقية، وبعد ذلك يتم وضع كل من الحرفية المنطقية والحرفية اللامنطقية معًا أو متجاورتين. ولما كـان الشـاعر يقـول نفس العبـارتين على نفس الطريقـة modo . أو مـعًـا ، هنا يداخلنا الانطباع بأنه يقولها دون إحداث أي فرق بينهما وبالتالي نجد أنفسنا مجبرين على أن تولي كلتاهما – في المرحلة السابقة على الوعي ـ نفس درجة الإيمان، وهنا يترتب على الأمر إظهار كلتاهما بنفس الدرجة،إذ يقال أن النسمة زرقاء مثلما إنه خضرة المراعي. فهذه الزرقة تبدو لنا آنذاك ـ بشكل إنفعالي ـ وهي شديدة الواقعية وقابلة للتصديق في حد ذاتها مثل اللون الأخضر، ويحدث الشيء نفسه بالنسبة للمحاولات الأخرى: فعلى هذه الشاكلة نجد أشجار الصنوبر تقوم " بالرفقة " الموسيقية " للنجوم " مثلما هو الحال بالنسبة " للجداجد "؛ ويحدو بنا الأمر إلى التفكير في أن الغروب من " ذهب " ويكون ذلك على نفس درجة الواقعية أو الإيمان السابق على الوعي الذي يقدمه لنا الشاعر في الجملة التي يرى فيها الشاعر قاع القلب بأنه من ذهب، أو الخيال؛ وهناك الندم ذو اللون الأخضر والذي سوف يكون على نفس المعنى الذي عليه لون ريش طائر الخضيري؛ والنهر يبعث بنسمة مثلما يبعث الغروب بموسيقى ... إلخ. إن هذا التقارب

أو التماثل الشكلي الذى عليه تلك الجمل المتجاوره فى بعض العناصر النوعيه يحملنا على أن نمنح ـ بشكل سابق على الوعى **Preconscientemente** حرفية كل واحدة منها تصديقنا، ويمكن أن نقول ذلك بشكل آخر: إن هذا يدفعنا إلى الشعور (الشعور فقط) بأن الجمل المتزاوجة بها نفس الدرجة التشكيلية سواء كانت حقيقية أو غير واقعية.(٢)

ويمكن أن نقول نفس الشيء ولكن بطريقة أكثر دقة، فعندما نقرأ على سبيل المثال عبارة: ليمونا أخضر ومُحَمّر / كان الغروب يا أمى " ندرك أن اللون الذى ينسب إلى الغروب واقعى، وبعد ذلك مباشرة نجد أنه عندما تطالعنا القصيدة بمستوى آخر (" قلبى ") فإننا عن طريق قانون القصور الذاتى نميل ونأمل أن تكون السمة الثانية متوافقة مع الواقع. لكن ينبغى أن ندرك هنا أن ذلك أمر نتوقعه نحن على أساس ماهو منتظر، أى أننا نضعه فيما يمكن أن نطلق عليه الحضور المحتمل، وعلى ذلك فعندما نسمع العبارة القائلة " هل حضرتك متزوج أم ... ؟ " إننا هنا ننتظر النطق بلفظة " أعزب " (هل حضرتك متزوج أم أعزب ؟) ورغم أن المؤلف قد يقول لفظة أخرى هى " سعيد " بدلا من اللفظة المتوقعة (هل حضرتك متزوج أم سعيد ؟) فإن عقلنا يضيف إلى ما شرحه ذلك الفكاهى، ذلك الذى كنا نعتقد – أنه سوف يقول به، وبالتالى فإن لفظة " سعيد " وسوف تكون فى هذا الوضع الجديد ذات معنيين هما " سعيد " و " أعزب "، فما كنا: ننتظره قمنا بإضافته من عندنا مثلما افترضنا، وهذا ما سيحدث أيضاً فى عبارة " ليمون أخضر ومحمرّ " فبعد أن قرأنا هذه العبارة كنا نأمل أن يحمل القلب اللونين الذين عليهما الليمون وبشكل لا يختلف عما عليه الغروب أو " بمقولة أخرى، الطريقة الواقعية وليست الرمزية المحضة. غير أنه يحدث أننا لما كنا ننتظر هذه الواقعية نقوم بوضعها فى إطار ما هو غير واقعى الذى يتم نطقه علينا (ليمونا أخضر محمر كان قلبى). ورغم أن العقل يتولى بعد ذلك الكشف عن الحقيقة، ويزيل من الوعى ذلك الذى وضعناه فيه بلا تأنٍّى الأمر الذى يجعل هذا الإخلال يؤثر على المعنى، إلا أنه لا يؤثر على الانفعال، الذى يتسم بأنه ذو طبيعة لاعقلانية (٣)، وهنا نجد أن المعنى الواقعى يزول طالما أن هو لاواقعى يتبدى ـ مبدئياً ـ

فى الوعى، ويظل ذلك المعنى ملغيًا، غير أن الانفعال ليس على نفس الوضع إذ يستمر. ولمزيد من التحديد نقول: إننا نقبل بعقولنا اليقظة الواقعية التى عليها اللونين " أخضر ومُحَمَّر " من حيث أنهما لونان يطلقان على لفظة " قلب "، غير أن مشاعرنا تقوم بخطوات مناقضة ونشعر بذلك الرأى بهذه الألوان كواقع من خلال العقل على أساس قانون القصور الذاتى فعندما نضع ما هو لاواقعى (ليمونا أخضر ومحمرّ كان قلبى) فى المكان الذى ننتظر فيه ما هو واقعى، فإن القصور الذاتى يجعلنا نشعر إزاء تلك المقولة اللاواقعية بأنها واقعية، مهما استبعد عقلنا ما شعرنا به. ونقول ذلك بشكل مختلف: إنه فى ظل هذه الظروف نجد أن ما هو لاواقعى يقوم بدوره كرمز لواقعية المنطوق(٤).

تتولى عملية ترقب معنى واقعى التى نحن عليها إحداث تأثيرها فنيًا بشكل شديد الشبه بما شهدناه فى قصيدة " أنشودة للأندلس " لما نويل ماتشادو:

قادش، وضوح مملحّ. غرناطة

مياه مختبئة تبكى.

قرطبة الرومانية والعربية صامته.

ملقة مغنيّة.

ألمرية ذهبية.

فضيية جيان، وويلبة هى شاطىء

السفن الشراعية الثلاث.

وأشبيلية.

لتتذكر التحليل الذى قدمناه لهذه المقطوعة الشديدة الجمال، ذلك أن الشاعر عمد فى البيت الأخير إلى تكسير النظام الذى اتبعه فى الأبيات السابقة، وهنا نجد القارئ وقد تولى، دون أن يدرى، الأمر إضافة المعادل الانفعالى، الخاص بكافة

صفات المنطوق. وإذا ما أطلقنا رمز A على أسماء المدن و رمز a على الصفات الملحقة بها فإن ما حدث فى البيت الأخير من تلك المقطوعة يمكن أن نرمز إليه على النحوالتالى A - b (بدلا من A - a) حيث إن الرمز b هنا يمكن أن يكون – كما سبق القول - مجرد غياب للرمز a، فعندما نقول A نجد القارئ يفهم مايلى: يفهم A لأنه هو ما يقول به الشاعر وكذلك a (إطراء رفيع فى الحالة المذكورة) ذلك أن القارئ يقول بهذا بشكل انفعالى وغير تأملى مدفوعًا فى ذلك بفعل قانون القصور الذاتى، وهنا أقول إن شيئا مناظرا لما سبق أن عرضت نجده فى مقطوعة خوان رامون التى أوردناها - سلفًا، إذ نجد فيها أيضًا عملية كسر نظام المتبع الذى سبق عرضه يتحول الرمز أو النظام A – a ، أو بدون تجريد، نجد نظام الواقع A وبذلك متبوع باللون اللاواقعى b، وهى تركيبة تبدو فيها التركيبة A - a وكأنها زالت من الوجود (A - b وليس A - a) كما يحدث أيضًا أن تأثير عملية الاستئصال هذه أو الكسر مساوية تمامًا لما رأيناه فى " أنشودة الأندلس ": فإذا ما كان الانتظار غير المجدى فى هذه القصيدة والمتمثل فى وجود صفة مديح لآخر أسماء المدن (أشبيلية) – يدفعنا معشر القراء إلى أن نفعل ما لم يفعله المؤلف - أى نقوم بإضفاء الإثراء والمديح على هذا الاسم، فإن ذلك يحدث أيضًا بالنسبة لمقطوعة خوان رامون عندما ننتظر بالنسبة للقلب لونًا يمكننا أن نؤمن بحرفيته ورغم أن هذا الانتظار يؤول إلى خيبة الأمل على المستوى العقلانى، إلا أنه يجد نفسه وقد تم الوفاء به من خلال ما هو عقلانى على أساس قانون القصور الذاتى: ففى المرحلة السابقة على الوعى نؤكد حرفية عبارات " ليمونًا أخضر ومحمراً كان قلبى " حيث نضفى عليها التصديق الذى يرفضه لها وعينا مع مايستتبع ذلك من نتائج انفعالية نعرفها. وعندما نشعر بحرفية اللاواقع المشار إليه على أنها واقعية نجد أن اهتمامنا ينصبّ على تلك " الحرفية " ويتوقف عندها، ويهتم بها ويمنحها الإظهار Visualidad الذى عليه الأشياء الواقعية دائمًا عندنا(٥)

من السهل أن نلاحظ أننا وصلنا هنا من خلال الوسائط السياقية إلى نتائج نهائية مساوية لتلك التى كانت تتأتى بشكل مستقل: أى أن ماهو لاواقعى – فى كلتا الحالتين - يثير فينا انفعالا بالواقع، ويتأتى الإظهار أيضًا فى كلتاهما. والفرق أنه

بالنسبة للحالة المستقلة. ذاتيًا نجد أن الإظهار هو سبب الانفعال بالواقعية، بينما نجده ـ أى الإظهار – بالنسبة للحالة السياقية ناجمًا عن الانفعال بالواقع الذى تحدثنا عنه. وكلتا الظاهرتين (الإظهار والانفعال بالواقع) مرتبطتان برباط وثيق لدرجة وجود أحدهما يستتبع الأخر بشكل آلى.

تأثير تقنية الإظهار هذه:

لا شك أن لوركا قد أخذ عن خوان رامون خيمنث تقنية الإظهار هذه

رياح خضراء، أغصان خضراء

["رومانث السائر نائمًا " من " الرومانث الغجرى "]

عيناك خضراوان

وصوتك بنفسجى

وحتى نؤكد هذه العلاقة فما علينا إلا أن نقوم بعملية مقارنة، تتعلق بالمثال الأول، بما نقلناه أنفسنا عن خوان رامون خيمنث

من نسمة قرمزية، وشمس مُخْضرّة

فلا يقتصر الأمر على مجرد وجود انتقال للصفات، إذا ما كان كذلك فهناك أيضًا إنتقال للمادة: حيث نجد فى المثالين أن الهواء وهو فى حالة حركة (سواء كان نسمة أو رياحًا) يتخذ لونًا نابعًا من الجو المحيط: فعند لوركا نجد الرياح خضراء ذلك أن الأغصان خضراء. وعند خوان رامون نجد النسمة قرمزية ذلك أن الأشياء الخلفية هى كذلك [٦] وقد نظر إليها الشاعر من خلال سياج به زجاج أحمر (وهناك أشياء أخرى زرقاء وخضراء: ومن هنا فإن هذه الشمس لونها مخضرّ):

واد جديد من خلال الزجاج

الملون يغير نوره وألوانه.

زجاج أحمر، أزرق، أخضر.

آه يالها من ألوان

زائفة، متلألئة وغنائية بالأوراق والزهور.

....

يالها من سعدة ويااله من حظ

من نسمة قرمزية وشمس مخضرّة.

وفيما يتعلق بالمثال الآخر الخاص بلوركا فإننا نجد أن الشبه الذى يجمع بينه وبين المثال الذى سقناه من شعر خوان رامون خيمنث (الندم خبازى / أخضر اللون الخبيزى) أقوى مما سبقه ذلك أننا نجد الألوان هنا وقد ظهرت متقاربة _ذلك اللون الخبازى malva هو تنويعة من اللون المحمّر مثلما هو الحال بالنسبة للبنفسجى)، أضف إلى ذلك أن التراسل بين المثالين متماثل أى بين الأخضر مع اللون الواقعى، واللون المحمر (الخبيزى والبنفسجى) وبين الصفة اللاواقعية (التى هى أيضًا متشابهة: أى الصوت الإنسانى، صوت العصفور) وتستخدم هذه التقنية بعد خوان رامون إذ نجدها عند شعراء آخرين مثل لويس ثرنودا L. cernuda على سبيل المثال:

فى ولاية نيفادا

نجد طرق الحديد لها أسماء عصافير،

والحقول من ثلج

والساعات من ثلج

[نيفادا]

تنويعة فى « قفل » فى قصيدة للوركا بين ألوان واقعية فيالبداية وألوان غير وقعية بعد ذلك

عثرتُ فى شعر لوركا على نمطية مختلفة عن التقنية السابقة الخاصة بالإظهار، وهى نمطية أصيلة عنده بالكامل حسب قراءتى لشعره، وهذه التقنية عبارة عن جمل متوازية: إثنتان منها على حرفية واقعية أما الثالثة فهى على حرفية مناقضة، غير أنه بدلاً من أن تكون هذه الجمل فى دائرة التجاور المكانى، مثلما هو الحال فى باقى الأمثلة، فهى منفصلة عن بعضها البعض وذلك من خلال إدخال مقطع شعرى (مجموعة من الأبيات) ذى طبيعة مختلفة(٧).

نظرت إلى نفسى فى عينيك

وأنا أفكر فى روحك.

يازهرة الدفلى البيضاء

نظرت إلى نفسى فى عينيك

وأنا أفكر فى فمك.

يا زهرة الدفلى الحمراء

نظرت إلى نفسى فى عينيك

لكنك كنت ميتة.

يا زهرة الدفلى السوداء.

فما يفعله الشاعر هو أن الأبيات المكونة من هذه العبارات " يا زهرة الدفلى البيضاء " و " يا زهرة الدفلى الحمراء " و " يا زهرة الدفلى السوداء " التى قد تبدو أمامنا فى تراسل مع بعضها البعض ليس مرجعها إلى تلك الظاهرة التى تحدثنا عنها وهى التجاور المباشر بل لأنها تدخل فى هذه القصيدة ذات القفل estribillo المتنوع فى حالات ثلاث حيث نجد هذه التنويعة وقد أصابت واحداً من عنصرى تكوينه وهو اللون الذى ينسب إلى زهرة الدفلى.

وليلاحظ القارئ العزيز أن هذا الإلحاق واقعى فى الحالتين الأولى والثانية فى القفل لكنه لاواقعى بالمرة (إيحاء) فى الحالة الثالثة: إذ لا توجد زهرات دفلى سوداء، غير أن قانون القصور الذاتى الذى يحكم حالتنا النفسية فى الكثير من اللحظات الفنية (وبالطبع فى كثير من اللحظات غير الفنية) يدفعنا بعد الحالتين الأولتين للقفل، إلى انتظار لونى واقعى ممكن فى الحالة الثالثة: وهنا نجد أنفسنا من جديد أمام عملية كسر النظام المتبع " الدفلى A وبعدها اللون الواقعى (a) نجد الكسر: وهو الدفلى A متبوعة باللون اللاواقعى b . "وعندئذ فإن القارئ الذى يتلقى المصطلح b (اللون اللاواقعى) فى الوعى، يتولى وضع المصطلح a (اللون الفعلى) وراء الأول من الناحية الانفعالية (ذلك أنه كان ينتظره) الأمر الذى يجعل اللاواقعى (b) يفيد من الشعور بالواقعية (a) هاهى هنا تظهر أمامنا من جديد (وبشكل جلى) تلك التقنية التى شهدناها فى قصيدة " أنشودة الأندلس "، وشهدناها أيضاً بشكل تقريبى فى بعض أبيات من شعر خوان رامون خيمنث وفى شعر بعض من جاءوا بعده: حيث نجد كسراً للنظام المتبع.

الإظهار السياقى وكسر نظام التمثيل

إننى ألح على وجود هذه المجموعة فى إطار واحد، ذلك أن الخطوات، التى تتخذها تقنية الإظهار التى انتهينا للتوّ من التعرف عليها فى الرومانث، وقبله، فى

العديد من المقطوعات الشعرية التى قمنا بتحليلها، هى نفسها التى تتخفى وراء العديد من الظواهر البنيوية فى كافة حالات الإظهار السياقى. إذ يوجد فى كافة هذه الحالات كما أكدت فى البداية ـ كسر فى نظام التمثيل : أى يتولى بعض العناصر اللاواقعية أو أحدها عملية اغتصاب (" القطيعة " أو الكسر ") بشكل أو بآخر (وهنا يكمن سر الأختلاف) للمكان الذى عادة ما يرتبط بالمصطلحات الواقعية، ومن هنا فمن خلال قانون القصور الذاتى نقوم بمنح الثقة لهذه الأولى - اللاواقعية - ثم يعقب ذلك الإظهار الذى تتطلبه هذه المصطلحات الأخيرة لواقعيتها.

الإظهار السياقى وقانون التماثل
بين الشىء وعلاقاته

قلنا قبل ذلك إن هناك قانونًا يحكم عملية الإظهار المستقل ألا وهو قانون الشكل والوظيفة الذى يُحدث أثره أيضًا فى النماذج أكثر شيوعًا؛ كذلك يحدث الأمر بالنسبة للإظهار السياقى حيث نجد كسر النظام ومن هنا فهناك قانون أخر يحكم الأمر غير أن دائرة تأثيره تزيد كثيراً عن دائرة الحقل الذى نتناوله فى هذا المقام: إنه عبارة عن الخلط السابق على الوعى **Preconsciente** بين الشكل وبين ما يرتبط به، وهذا ما صادفناه كثيراً فى هذا الكتاب[8]، وهذا القانون الذى يمكن أن نطلق عليه " قانون التماثل بين الشىء وعلاقاته " يجبرنا على الدخول فى معادلة توازنية من النوع " السحرى " وبالتالى فهى معادلة جادة وشمولية بين شيئين من حيث وجود علاقات مشتركة فيما بينهما أيًا كانت طبيعة هذه العلاقات قوية أم هشّة (ذلك أن المرحلة السابقة على الوعى لا تحتاج للمعادلات الخاصة بها أن يكون هناك شبه جوهرى بين الطرفين: إذ يكفى وجود أى نوع من العلاقة (كبرت أم صغرت) وإذا توجهنا ببصرنا للحالة التى بين أيدينا لوجدنا أنها مجرد علاقة مكانية. وبفضل ذلك القانون نجد أن قيام المستوى اللاواقعى باحتلال " مكان " ما هو واقعى يعتبر أمرًا كافيًا وذلك حتى

يتحول الأول (خارج نطاق الوعى) إلى التالى، وبالتالى وعينا (على شكل مرموز) هذا الانفعال بالواقع؛ وهذا الأخير يتأتى عنه ما كنا نطلق عليه الإظهار أو التشكيلية. وتعتبر المرحلة السابقة على الوعى x (أو تلك الخاصة بالقارئ التى هى السبب فى الإظهار) مرحلة سياقية دون، إستثناءات: اللاواقع قائم مكان ما هو واقع وبالتالى له علاقة ما بما هو واقع (أى مكانية) [= الشيىء الواقعى =] الانفعال بالشيىء الواقعى فى الوعى .

موازنة بين نمطى الإظهار: المستقل والسياقى

هناك توازن كامل بين كلا نمطى الإظهار إذ أن كليهما يبرزان من خلال تنويعات متباعدة فيما بينهما، غير أنها رغم اختلافها يمكن أن تنحصر فى كلا النمطين وذلك من خلال طريقة واحدة: ففى الإظهار المستقل نجد أن هذه الطريقة الوحيدة تتمثل فى إخفاء المعنى، ولو كان المعنى المباشر inmediato على الأقل، أما بالنسبة للإظهار السياقى فإن الطريقة عبارة عن كسر نظام التمثيل، وهو كسر ينجم عندما يقف ما هو لا واقعى فى موضع ما هو واقعى، كما أن كل طريقة تتعلق بكل واحد منها تتأسس وتستمد قدرتها من قانون نفسى ذى فعالية أكثر شمولية: فمن ناحية هناك قانون الشكل والوظيفة ومن ناحية أخرى نجد قانون التماثل السابق على مرحلة الوعى بين الشىء وعلاقاته.

طرائق إظهارية أمام طرائق جوهرية وغير جوهرية.

علينا أن نخلص أنفسنا ونواجه خطأ بعينه ألا وهو المتعلق بمصطلح " كسر نظام التمثيل " الذى استخدمناه فى الفقرات السابقة، فالمفهوم العام لعبارة " كسر

النظام " فى تنويعاته الكثيرة قد فرض نفسه علىّ وأنا أقوم بتأليف كتابى " نظرية التعبير الشعرى " حيث كان علىّ سبر أغوار أول قانون للشعر (وهو " قانون تعديل اللغة " أو " إدخال تجريد على المعنى ") على بعض الحالات التى تبدو أنه لا ينطلق عليها، وهنا تبدى لى قانون " كسر النظام " على أنه واحد من طرائق بلاغية كثيرة تساعد على إدخال تجريد على المعنى وإكسابه الفردية بالمعنى الخاص الذى أعطيته للفظة " الفردية " individualizas والتى وضعتها بين علامتى تنصيص وذلك لتنحية المعنى الأصلى denotación الذى عليه هذه المفردة، والسبب هو أن الغاية فى الفردية لا تتم إلا فى دائرة خادعة، إلا أن ذلك لا يهم: فلما كان الفن - الشعر فى هذه الحالة - ظاهرة نفسية فما يهم ليس ما هو قائم بل ما نشعر نحن به شريطة أن يكون ما نشعر به هو ما نشعر به أو ما يجب أن نشعر به نحن جميعًا معشر القراء، فعندئذ يصبح الفن ممكنًا إذ يتشكل كغاية.

ولما كانت قوانين الشعر عبارة عن قانونين اثنين، أحدهما " الفردية " أو " الانحراف عن المعهود " أو قانون ما هو غير جوهرى extrinseca، أما ثانيهما فهو قانون القبول asentimiento أو قانون ما هو غير جوهرى intrinseca، فعندئذ نجد أن الطرائق البلاغية نوعان : تلك تستخدم حتى تتأتى الفردية، وتلك الأخرَى التى تستخدم حتى يتأتى القبول وقد أطلقت على الصنف الأول منها " جوهرى intrisecos وذلك للأشارة إلى قانون الجوهرية أما الصنف الثانى فقد أطلقت عليه لا جوهرى وذلك للإشارة إلى قانون اللاجوهرية. وهنا نجد أن التشبية عبارة عن طريقة بلاغية " جوهرية " ذلك أنه يجعل المعنى فرديا. وهنا نتساءل ماهى الطريقة " اللاجوهرية " العرضية المناسبة التى تحملنا على القبول asentir؟ لا شك أن تلك تتمثل فى " المواءمة التشبيهية " أى الربط السليم والكامل بين مستوى الواقع والمستوى الذى تم استدعاؤه أى بين طرفى التشبيه، وهذا الذى نجده فى التشبية يمكن أن يكون معمما بأن نقول " مواءمة " كل طريقة جوهرية هى الطريقة اللاجوهرية المرتبطة بها، وعلى هذا ففى ما يسمى " بكسر النظام المكون بغريزة البقاء " التى نجدها فى عبارة " من

الأفضل أن يموت المرء شامخًا بدلاً من العيش راكعًا " حيث إن الطريقة اللاجوهرية يمكن أن تكون " المواءمة البطولية " أى التراسل السليم مع البطولة (الموت إراديًا) والأرتباط بالشيء الذى تنجم عنه (الدفاع عن الحرية) ... ومن هنا فإن الموت على البطولة حتى يكون هناك آخر نموذج لكادلاك cadillac، بدلاً من النموذج قبل الأخير، قد لا يكون شعرياً من حيث المبدأ وذلك لوجود خطأ فى عملية المواءمة التى نتحدث عنها أى خطأ فى القبول.

وهذا هو الذى قمت بوضعه فى كتابى نظرية التعبير الشعرى ولكن بإسهاب وإثراء من خلال التمحيصات والتفاصيل. وها نحن فى هذا الكتاب تمكنّا من العثور على نموذج ثالث نضيفه إلى النموذجين الآخرين، وهو نموذج مختلف - مبدئيًا - من حيث ما عليه من غاية وهدف: فهو لا يخدم فى باب الفردية المباشرة المتعلقة بالمعنى (وسوف نرى فيما بعد مغزى لفظة " مباشرة ")، ولا يخدم فى باب القبول، إذ تقتصر غايته على الإظهار السياقى. الأمر إذن هو " الإظهار " بقوة أكبر، أى إظهار الحرفية الاعقلانية للتراكيب اللغوية من خلال سياقها. إذن فإن الطرائق المستخدمة فى هذا النموذج الثالث هى طرائق " إظهارية " وغايتها الإسهام فى تكثيف المعنى الذى لايتأتى منها بل أن ما جاء به هو الطرائق الجوهرية التى ترتبط بها أدوات الإظهار Visualizadores بشكل حميم طالما أنها تدعمها. ويمكن القول بأن المعنى الاعقلانى المرتبط بإيحاء أو بصورة شعرية إيحائية أو برمز ... إلخ يظهر أمامنا وقد اكتسب المزيد من الفردية أى أن حضوره أقوى، إذ يظهر بشكل أقوى من خلال تطوير بلاغى من الصنف غير المجازى.

غير أنه لما كانت عناصر الإظهار تفتقر للاستقلال، إذ ترتبط بالطرائق الجوهرية، فليس معنى هذا أنها متوافقة معها وهى نفس الشيء، ولا يحدث ذلك حتى ولو كان الصنفان قد اعتمدا على نفس التقنية لبلوغ غاياتها. وذلك عندما يفيد الصنفان ـ على سبيل المثال ـ من نفس نوعية " كسر النظام " : أى الخاص " بالتمثيل "؛ إذ نجد أن كافة أنماط الإظهار السياقى هى فى نهاية المطاف ـ أو تستر خلفها - عبارة عن

هذه الطريقة أى كسر ذلك الصنف حسب ما أوضحنا، غير أن هذه الطريقة تساعد أيضًا - كما هو بدهى - فى الفردية indivividualizas . وليضع القارئ فى الحسبان أن التماثل فى كلتا الحالتين (الفردية والإظهار) لا يقتصر على إستخدام نفس المورد (أى كسر نظام التمثيل) بل أن تأثير هذا المورد المماثل هو شبيه فى الوقت ذاته: وعلى هذا فإن ما ينتظره القارئ بلا طائل من وراء هذا النمط (سواء الفردية أو الإظهار) يتولى هذا النمط القيام به وإضافته من عنده بشكل ضمنى وكأنه شىء يضاف إلى ما يقوله الشاعر ضمنًا. لكن رغم وجوه الشبه هذه والتوافق هل نجد أن هذه الطريقة التعبيرية التى عليها قصيدة " أغنية الأندلس " هى نفس الطريقة التى عليها قصيدة Romansillo، أو تلك الأبيات التى سقناها من شعر خوان رامون خيمنث ؟ ويمكن ذلك بشكل آخر هل أن كسر النظام القائم فى قصيدة " أغنية " كامل أم أنه - على أقل تقدير - قابل للتماثل جوهريًا مع ذلك الكسر الذى نجده فى قصيدة Romansillo؟ ليس ذلك، ذلك أن ما تم البحث عنه فى كل حالة من الحالات التى بين أيدينا غير متشابه بالمره رغم أن وسائل البحث مقاربة، ففى قصيدة " أغنية إلى الأندلس " نجد أن كسر نظام التمثيل يقوم بوظيفة إضفاء الفردية: أى أنه يحدث تأثيره على معانى الكلمات ويغير بنيتها بإتجاه " الفردية ". فأشبيلية لم تعد معناها أشبيلية فقط حيث نراها تعنى مقوله مثل هذه: " إن أشبيلية هى مدينة أسمى من كل صفات الإطراء ". ويحدث عكس ذلك فى القصيدة التى عنوانها Romansillo أو فى الأبيات التى سقناها من شعر خوان رامون خيمنث، إذ نجد أن الكسر لا يحدث تأثيره المباشر على المعنى بل ينحصر فى تكثيفها كما سبق أن قلت ذلك بشكل عام لكن يمكن أن نسأل: ألم نقل فى الفصل السادس عشر أن الإظهار يحمل فى طياته معنى رمزيًا خاصًا به ؟ بلى، لكننى قلت أيضًا فى الفصل نفسه (٩) بأن الوعى يُدخل عليه تعديلًا ويحوله إلى مجرد وسيلة للتكثيف التعبيرى. ولنر هنا وبتأن كيف يتم ذلك.

فعندما يقول بيثنتى ألكسندرى فى تلك الأبيات التى علقنا عليها قبل ذلك:

بينما قدماك الفارعتان الطول تشعران بالقبلة اللاحقة

للغرب

ويداك مرفوعتان تداعبان القمر الجميل

وشعرك الذى يهفهف يترك بصمة على النجوم.

هنا نجد أن ذلك الجسد العملاق الذى تصفه لنا القصيدة يقدم لنا معنيين رمزيين: أولهما: الثراء الروحى الذى عليه هذا الذى هو على صلة بالطبيعة. وثانيهما: ذلك المعنى الذى نستخرجه من خلال الإظهار فى حد ذاته: أى الضخامة الجسدية من النوع " الكونى "، ولما كان هذا المعنى الثانى لا يتوافق مع ما فى خبراتنا فلابد من خروجه من وعينا حتى لو كان ذلك فى شكل انفعالى، وتقتصر مهمته فى أنه يخدم المعنى العقلانى الآخر: فعندما نرى، من الناحية التشكيلية وبالتالى المزيد من الكمال والقوة والتكثيف، واختصاراً للقول نجد هذا المعنى وقد وصلنا بشكل فريد أو شعرى. ولنقل نفس الشيء بشكل عام: لما كان المرموز الذى أتت به تقنية الإظهار نوعًا من المُحَال (فما هو لاواقعى، بالتعريف، لايمكن أن يكون واقعيًا) فإنه يتحول (رغم أنه يطل من الوعى بطريقة انفعالية) بفعل الوعى ويصبح مقبولًا للعقل: فهو ينزاح لا بوصفه معنى بل بوصفه معنى مستقلا، ويتولى خدمة معنى آخر بقى للتعبير الذى تم إظهاره وهو بذلك يكثفه [١٠] ولها ، فإننا معشر القراء عندما نقوم بتحليل انطباعاتنا لا نعثر على مرموزين بل على واحد نسير أغواره وكأنه أكثر تكثيفًا وشعرية.

ولهذا فإن عمليات الكسر الإظهارية إنما هى خطوات متتابعة Subordinadas[١١] فى حد ذاتها إذ تدل فى صفاتها على " الفردية "؛ إنها الخطوات الأخرى التى تقوم بخدمة الإظهار. وفى حالة المثال الذى أتينا به من شعر لوركا نجد أن عملية الكسر التى وصفناها تقوم بتكثيف " رمزية " " الإيحاء " المتعلق بزهرة الدفلى السوداء (معنى جنائزى) غير أن هذا الإيحاء هو الذى يتدعم وليست عملية الكسر التى أشرنا إليها: فما تفعله عملية الكسر فقط هو زيادة فعالية التقنية الأخرى التى تبتعها الأخرى وهى الإيحاء.

المُعَدِّلات وما دخل عليه التعديل وكذلك عمليات الإحلال فى التقنيات الجوهرية وغير الجوهرية والإظهارية

يلاحظ أن الشبه القائم بين التقنيات الجوهرية intrinsecos وغير الجوهرية من ناحية وبين تقنيات الإظهار السياقى لايتوقف عند هذا الحد بل تنفذ إلى البنية الحميمة من حيث إن كل واحد منها – وجميعها كذلك ـ مُشَكّل بنفس النمطية العامة، وهى عندى مكونة إما من ثلاثة (مُعدَّل ومُعدِّل والحاّل Sustiuyente) أو من اثنين على الأقل معدّل وحاّل: ويوجد هذا الحد الأدنى من القاسم المشترك فى التقنيات اللاجوهرية، وإذا ما كان هناك فى التقنية اللاجوهرية عنصرٌ رابعٌ قابلٌ للتحليل وهو الذى تم إحلال آخر محله Sustituto فما ذلك إلا لأن مهمته المختلفة تتطلب الأمر، إذ هى مهمة " مُظِهر " أو تجريد ".

لنر تلك المكونات الأربعة التى تتكون منها التقنية اللاجوهرية؛ إنه لما كانت اللغة [١٢] (نستخدم اللفظة هنا بمعنى النظام المتبع norma أواللغة المعهودة) تتسم بفقرها الدلالى وأنها كقوالب لاتلفت الاهتمام أو الانتباه (بفضل ماهى عليه من رتابه) فإن ماهو شعرى سوف يطالب بضرورة تعديل اللغة وإحلال لغة أخرى محلها لها طابع مضاد، والمعروف أن ما هو شعرى يعبر بطريقة ما عن المعانى فى تفرّدها أى فى شكلها الكامل. وبهذه الطريقة ففى كل لحظة شعرية لا بد من تدخل عنصر إحلال (أو العنصر الشعرى الذى قام بالإحلال) وعنصر تم إقصاؤه Sustituido (أو العنصر الشعرى الذى أزيح) وكذلك عنصر تعديل يساعد على الإحلال، كذلك مُعدَّل أو ما يطلق عليه ذلك " العنصر " اللغوى الذى يتلقى تأثير التعديل.

لنلق المزيد من الضوء على هذه المفاهيم: إننى أطلق مسمى الحال Sustituyente على تلك الكلمة أو العبارة الظاهرية فى اللغة الشعرية، فعندما تعرضت لفعل المعدَّل نجدها وقد ضمت معنى يمكن أن نطلق عليه فرديًا، أى أنه وكأنه يضع

هذه الكلمة بين علامتى تنصيص ليقلل من معناها إلى الدرجة النفسية التى منحناها إياها. وبالتالى فإن عنصر الإحلال **Sustituyente** يتضمن الحدس الذى عليه الشاعر، ومن الناحية العلمية نجده ـ أى ذلك العنصر ـ التعبير الأدق من الناحية العلمية عن الواقع النفسى المتخيّل، وهنا أطلق مسمى " مُعَدَّل **modificado** على تلك الكلمة أو العبارة التى نطلق عليها الحال **Sustituyente** من حيث إنها – أى الكلمة ـ خاصة بالمعدّل المتعلق بها، أى من حيث إنها من خارج القصيدة، وبالتالى تضم معنى نشعر به ـ كما أنه كذلك – كمعنى عام وتحليلى. ومن جانب آخر نجد أن العنصر الذى تم تبديله **Sustituido** هو بالنسبة لى ذلك التعبير التحليلى أو العام للغة والذى يتراسل مع التعبير الفردى أو التركيبى للشعر (الذى هو بدوره نمط آخر من أنماط الفردية) أى الحال. والمعنى الذى يحمله العنصر الذى تم تبديله **Sustituido** هو المضمون المتعلق بحدس الفنان، وهو بذلك يأخذ الحد الأدنى من ذلك الواقع الداخلى.

لنقدم مثالاً على ما نقول، قال الشاعر " يد من ثلج "، لنفكر إنها قيلت لأول مرة فى الدنيا. ها نحن نجد أنفسنا إزاء تشبيه. فهل أراد الشاعر أن ينوه لنا بأن اليد محل المقارنة هى الثلج بالفعل أو أنها شديدة البياض مثل الثلج ؟ يمكننا أن نجيب مؤكدين بالنفى فلقد نوّه الشاعر بدرجة معينة من البياض، وهى ليست درجة البياض التى عليها الثلج، لقد أراد أن يقول لنا شيئًا (ولكن خارج نطاق اللغة وهنا يكون القول بدون مضمون) مثل هذا: " إن تلك اليد بها كل ما يمكن لليد من صفة هذا الثلج "، وتعلمنا الخبرة أن بياض اليد لا يمكن أن يصل أبداً إلى درجة البياض التى عليها الثلج، وإلى هذه الخبرة التى عندنا يستند الشاعر حتى لاننساق وراء المعنى الحرفى لكلماته أى حتى " لانصدق هذا المعنى. وهنا نجد أن معرفتنا بالواقع تضع أمام أعيننا اللامعقولية التى عليها هذا التشبيه فى حرفيته، وهى بذلك عنصر يتدخل فى الصورة: ففى اتحاده مع السياق (يد من) نجده مُعَدلاً للفظة " ثلج " التى تعتبر خارج القصيدة كمعدّل **modificodo** (تعنى شيئًا مختلفًا: تلك الظاهرة المتعلقة بالطقس. وعندما تدخل لفظة ثلج فى سياقها وقد تأثرت بالمعدَّل نجدها وقد أصبحت

عنصر إحلال " حآل " Sustituyente ذلك أنها تعطينا الانطباع بأنها تعبر عن حالة فريدة من حالات اللون المذكور لا تتوافق بشكل عقلانى مع ما عليه لون الثلج وذلك لأسباب ليس من الوارد ذكرها هنا [١٣]. وماذا عن العنصر الذى تم استبداله Sustituido؟ لابد أن يكون فى هذه الحالة عبارة عن جملة مثل " يد شديدة البياض" يبرز من خلالها الشكل العام للمعنى المراد وهذا عكس ما يحدث بالنسبة لمعنى عنصر الإحلال Sustituyente .

سبق أن قلت إن الأمر الجوهرى المتعلق بالبنية التى شهدناها بالنسبة للطرائق الخاصة بالفردية (وهى وجود مُعدَّل وحآل Sustituyente) نجده أيضًا من موارد القبول ومن موارد الإظهار السياقى. ولنباعد الموارد الأولى جانبًا - إذهى لاتهمنا على الأقل فى هذه اللحظة - ثم ندلف إلى الثانية، ففيما يتعلق بموارد الإظهار السياقى (الإظهار من خلال كسر نظام التمثيل) نجد عنصراً ثالثًا يضاف إلى العنصرين الجوهريين للذين انتهينا للتوّ من التعرف عليهما: إنه المعدّل modificado . لنقدم مثّالاً، على ما نقول، من شعر خوان رامون خيمنث

الندم مُحْمر

أخضر هو الخبيزى

فقد برزت المشاركة الحسية Sinestsina (برزت بالدرجة الثانية) [١٤] وذلك بفضل واقعية البيت الثانى (أخضر هو الخبيزى) وهذا البيت هو عنصر التعديل modificante للإظهار " ولنطلق عليه هذه التسمية، فهو يقوم بجعل " المشاركة الحسية " السابقة (الندم محمر) تقوم بدور الحآل Sustituyente فى هذا الصنف (بعد ذلك الاتصال) بدلاً من أن تكون " مُعَدَّلاً إظهارياً ". إذن فإن المعدَّل والمعدِّلَ والحآل للإظهار سوف تكون كلها المسميات التقنية التى سوف نستخدمها من هنا فلاحقًا لهذا الصنف من عناصر الإظهار. كما أن وجود هذه المكوّنات هو الذى يميز هذا الصنف من الإظهار عن غيره وهو الذى يحل محله الإظهار الذى أطلقنا عليه الإظهار المستقل.

ففى الإظهار أو الاستبصار السياقى نجد دومًا عنصراً خارجياً عن العنصر المراد إظهاره، أى أن هناك دومًا " معدَّلاً " يتولى مسئولية الإظهار التى نتحدث عنها، بينما لا يوجد ذلك فى الإظهار المستقل. وهى كلها عناصر لا تدخل فى الإعتبار عندما نتحدث عن الإظهار المستقل.

أنتهز هذه الفرصة لإبراز وجود فارق فى هذا المقام بين طرائق الفردية indivi-dualizador وبين طرائق الإظهار، وذلك لأن العناصر الثلاثة المكونة منها الطرائق الفردية، وهى المعدَّل والمعدّلَ والحاّل، فى عبارة " الندم محمر " ليست لها أدنى علاقة مع تلك العناصر التى رصدتها فى مورد الإظهار المتعلق لها. وعلى ذلك ففى عبارة " الندم أحمر " نجد الصفة malva محمر "هى الحال " Sustituyente " الفردى من حيث إنها – فى إطار العبارة الشعرية ـ تشير لاعقلانياً إلى مجموعة من الصفات تحدث فينا – فى مجموعها ـ شعوراً محدداً وبدرجة معينة. وهذه الكلمة ليس لها ذلك المعنى خارج نطاق القصيدة: إذ هى تعنى شيئًا يحمل بالفعل هذا اللون البنفسجي: ها نحن نرى المعدَّل فى باب الفردية. إذن نجد أن المعدّل فى هذا الصنف هو العنصر الذى يمنح لفظة " محمر " المعنى الفردى داخل الجملة، أى أن لفظة " ندم " فى دائرة معرفتنا وقد ارتبطت بها الصفة تفتقر إلى لون، وأخيراً نجد أن ما تم إزالته Sustituido الفردى (وهذا لا يوجد فى دائرة عنصر الإظهار) سيكون مكونًا من الجملة التى تعبَر بها اللغة عن مضمون عام وبذلك فإن ما يقوله الشاعر، معطيا إيانا الأنطباع بأنه يتحدث بنفسه له سمات خاصة به، إنه شىء يقوم بوظيفة التنويه، ضمنياً، لذلك البعد – التمحيصى – الذى هو خاص بالجمال العذب الذى نراه فى هذا الشّدو الحزين للطير.

خلط المصطلحات الواقعية واللاواقعية فى قول واحد

لنعد مرة أخرى إلى تلك الأشياء المحددة الخاصة بالإظهار السياقى، وإلى أشكالها المتنوعة، لنجد أن لوركا يقدم لنا حالة أخرى من حالات الإظهار من هذا

الصنف، انطلاقًا من تلك الحالات التى نعرفها، ورغم ذلك فهذه الحالة تتسم بأنها ذات استقلال كاف بالمقارنة بالأصناف الأخرى. وتتأتى هذه الحالة عندما نتولى عملية الخلط الغير مبالي من خلال التعداد، وأحيانًا ما يكون هذا الخلط عشوائيًا بين مصطلحات واقعية وأخرى غير واقعية، وعلى أساس التماثل فى الأبعاد النفسية الكامنة وراء عملها - أى الحالات السابقة ـ نشعر أن الشاعر ينطق بكلا صنفى المصطلح وكأنهما مصطلح واحد: فما هو غير واقعى يقال إلى جوار ما هو واقعى دون إقرار أى تميز بينهما فى هذا السياق الأمر الذى يجعلنا نفهم كلا العنصرين بنفس درجة الحماس خلال المرحلة السابقة على الوعى والمحصلة هى زيادة الإيمان (فى المرحلة السابقة على الوعى) بالحرفية التى عليها العناصر اللاواقعية وبدرجة كثافة قريبة مما نَدَعُه من إيمان بالحرفية التى عليها المصطلح الواقعى، ومعنى هذا أننا فى نهاية المطاف نرى تلك الحرفية على جمالية مشابهة. وها هى بداية أغنية الشاذ جنسيًا:

الشاذ جنسيا يمشط شعره

على تسريحته الحريرية

الجيران يبتسمون

وهم فى نوافذهم الخلفية

الشاذ جنسيًا ينظم

خصلات الشعر على راسه.

فى صحون المنازل تصرخ الببغاوات

والنوافير والكواكب السيارة

إن الشاعر هنا يعبر عن الوضع الفاضح الذى نجم عن الموقف والمسلك الذى عليه شخصية القصيدة ويتم هذا التعبير من خلال " فوضى " التعداد، ومن خلال

اللاانتظام الناجم عن عدم تجانس الأشياء التى أوردها، إذ نجد الببغاوات والنوافير، والواكب السيارة. أضف إلى ذلك أنه يعبر عن ذلك أيضًا من خلال ذلك الصنف الآخر من اللا انتظام المتمثل فى إضافته عنصر إلى الصحون وهو عنصر من المتسحيل تصوره فى تلك الأماكن وهو: الكواكب السيارة، وكذلك صدور الصراخ مما ليس له صوت: فلا يقتصر الأمر هذا على الأفلاك السيارة فقط وإنما النوافير، ففى صحون المنازل الحقيقية، نجد أن الببغاوات - الوارد ذكرها - هى الوحيدة القادرة على الصراخ فى واقع الأمر، ويمكن أن تكون هى فى المكان ومعها النوافير؛ فإن تصرخ النوافير والكواكب السيارة، وأن تكون هناك هذه العناصر الأخيرة فما ذلك إلا عبارة عن ذلك الصنف من اللاعقلانية الذى أطقنا عليه " إيحائى "، إذ قام الشاعر بمعاملة هذه المصطلحات الاواقعية - أى هذه الإيحاءات - (الكواكب السيارة فى صحون، ونوافير وكواكب سيارة تواصل صراخها) بنفس الدرجة التى عليها العناصر الواقعية، وذلك من خلال التعداد فكمًا. ولما كانت نعرف أن " كسر التمثيل " - الناجم عن قانون القصور الذاتي - يدفعنا عندئذ إلى إظهار Visualiza-cion الوقائع المنطوقة.

الإظهار الناجم عن قلب طرفى الصورة الشعرية

هناك طريقة مختلفة من طرائق إظهار اللواقع، أى تكثيف تصديق الحرفية اللاعقلانية وهذه الطريقة نجدها شديدة الشيوع عند بيثنتى ألكسندرى. وهذه الطريقة عبارة تبادل فى الوضعية النحوية بين طرفى الصورة الشعرية: الطرف الواقعى A و المتخيل E . فبدلا من قول إن " A مثل E "يقول الشاعر إن E مثل A واضعا فى الأعتبار أن كلتا الحالتين هما أن A هو المستوى الواقعى و E هو المستوى المتخيل؛ وعندما يتم هذا التبادل فى الأماكن فإن يجبرنا على أن نمنح المستوى للاواقعى E (فى المرحلة السابقة على الوعى) نفس درجة التصديق بحرفيتها أى التى نمنحها عادة لمستوى الواقعى A. لماذا ؟ من البدهى أن ما هو لاواقعى هنا (E)

يحتل مكان ما هو واقعى (أى أنه فى مكان A) ، وهنا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام " كسر النظام المتبع " لكننا هنا نجد أنه من بين المجموعتين اللتين يتألف منهما هذا الصنف (A - a y b ، أى المرتبط بالكسر b، وذلك الآخر المتعلق بالنظام A - a فقط) فإن المجموعة الوحيدة التى تتبدى واضحة فى النص إنما هى المتعلقة بالكسر a، دون أن يظهر على السطح (كما هو معهود، ومن وراء الكسر) أى عنصر من عناصر النظام (**الرايكالى** A : A - b) الذى يجعل هذا مرئيًا، وبالتالى فإن تلك الوسيلة تظهر وكأنها ترتدى قناعًا، ومع هذا فإن النظام موجود، لكنه لا يحدث تأثيره وهو بين قوسين بل من خلال الذاكرة: فذاكرتنا تذكرنا بأن البناء العادى لمقارنة ما هى أن A مثل E ، وهذه المعرفة المتوفرة لدينا هى النظام (A - a) الذى سينكسر فى الأمثلة التى وجدناها فى شعر بيثنتى ألكسندرى، ذلك أن النظام المناقض هو الذى ينتصر أى أن E مثل A مثلما قلت سلفًا. فبدلاً من قول " شفاة مثل السيوف " (وهذا هو بالفعل ما يراد قوله) يقول " سيوف مثل الشفاه " (هذا هو عنوان أحد دواوين الشاعر). وبدلاً من قول " الحب أو الدمار " يقول " الدمار أو الحب (عنوان ديوان آخر) وبدلا من قول " القمر خال " يقول " ألفراغ قمر " وهناك أمثلة أخرى:

A E

حُلّة سماوية على شكل شعاع منير

A E

حمائم بيضاء كدم

A E

سيف طويل، ممشوق كدم

يجرى فى عروقى

ولاحظنا أن المستوى الواقعى A فى كل هذه الأبيات يحتل مكان المستوى المتخيل E والعكس يحدث، كما يمكننا أن نعود إلى البناء الطبيعى الذى عليه الجمل الثلاث السابقة لتكون على النحو التالى: " أشعة منيرة شكلها كأنه لباس سماوى " " دم مثل حمائم بيضاء " " الدم ، المُمَدّد مثل سيف يجرى فى عروقى " (١٥).

إن ما قمنا به من تحليل يؤدى إلى جعل كل تعليق لنا على تأثير الإظهار الذى تحدثه عمليات كسر النظام المتبع لدى القارئ وكأنه أمر سطحى، وهذا الكسر تتضمنه التراكيب التشبيهية " E مثل A " التى عوّدنا عليها بيثنتى ألكسندرى فى مراحله الأولى. وهنا نقول إن قلب النظام المتبع فى العلاقة بين طرفى التشبيه (E مثل A) والذى يتم من خلال كسر النظام المتبع - المكون من: A مثل E والذى يتكرر بشكل دائم فى الشعر - يجبرنا على أن نتوقع أن يكون الطرف الأول فى التشبية عبارة عن دالّ ذى حرفية قابلة للتصديق، ورغم أن ألكسندرى يتولى الآن وضع مصطلح لاعقلانى E بدلا من العنصر الواقعى A المعهود أدبيًا (أى أن E مثل A بدلاً من A مثل E) فإن قانون القصور الذاتى يحملنا على أن نمنح الطرف E - فى المرحلة السابقة على الوعى - ما كان يمكن أن نضيفه عادة على الطرف A : أى التصديق العميق لحرفية القول. ولما كنا معتادين على تصديق حرفية الطرف الأول من طرفى التشبية القائم فى المعادلة A مثل E فإننا نواصل السير على هذا النسج حتى ولو حدث تغير فى وضع المواد المراد إدخالهافى التشبيه على يد الشاعر، ومن هنا فإننا فى المرحلة السابقة على الوعى نمنح الحرفية التى عليها E التصديق الذى عادة ما نوليه بشكل واع لحرفية الواقع A . إلا أن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، إذ أنه لما كان المستوى E يشغل مكان المستوى A فليس أقل صدقًا الإشارة إلى أن A يحتل مكان E ومن هنا فإن المعنى اللاعقلانى لذلك هو أن E أكثر واقعية من نفس المستوى الواقعى A وهذا بفضل الخطوات العقلية التى أشرنا إليها قبل قليل، ويمكن أن نقول ذلك بشكل آخر: وهو أن تصديق حرفية E لابد أن يكون أقوى من التصديق الذى نوليه للمستوى A ، ورغم أن العقل قد يتولى بعد ذلك تصحيح عملية القلب هذه التى

تعتبر انفعالية محضة [١٦] فإنه يتبقى منها شيء بقدر كاف لإحداث أكبر قدر من التكثيف للتصديق الذى يمكن أن يعطيه القارئ لحرفية المستوى E .

أحيانًا ما تبلغ هذه التقنية درجة كبيرة من التعقيد عند بيثنتى ألكسندرى، وإليك عزيزى القارئ مثالا آخرًا لا يقتصر فيه الأمر على التبادل المكانى بين A و E فى الصورة الشعرية بل ينسحب هذا على العناصر الثلاثة وهى E' , E , A وهذا تصوير من الدرجة الثانية يسير نظامه فى الحالات العادية على أن Aالتى مثل E هى E' . وهنا يلجأ ألكسندرى إلى تحويل تلك التركيبة بالشكل الذى يمكن أن نراه على النحو التالى:

E E

ساعات مثل النبض

A

على الأشجار عصافير هادئة تعلّق فى رقابها .

نجد أن المستوى الواقعى A هو " العصافير " و " نبض " هو الصورة من الدرجة الأولى E وعليها تقوم صورة أخرى وهى ساعات (E') . لدينا تشبيهان متراكبان إذن تتداخل أطرافها فيما بينها. وعندما نقوم بتفكيك التشبيه الأول نجد:

على الأشجار الهادئة عصافير A معلق برقابها

ساعات (E') كأنها نبض (E).

إلا أن التشبيه " ساعات مثل النبض " هو عبارة عن مجموعة منفصلة فيها المستويات التخيلية. وهنا فإن البناء التقليدى له يمكن أن يكون " نبض مثل الساعات " ولذلك فإن المعنى الكامل لكلا البيتين اللذين نتولى تحليلهما هو:

على الأشجار الهادئة، عصافير (A) معلقه برقابها نبض (E)

مثل الساعات ('E)

وكان الشاعر قد تحدث قبل ذلك بلحظات عن حيّة، فبينما هى تزحف تشعر العصافير بالفزع والخوف وتتحول إلى نبض محض، ويجلب هذا النبض نوعًا من التشبيه الذى هو صوت الساعة بتيك تاك بحيث نستحضر الساعة نفسها. وبذلك نرى البعد المنطقى الكامن وراء الأبيات السابقة.

ويمكن أن تسير تعقيدات هذه التقنية فى مسارات أخرى عند ألكسندرى، ففى قصيدة " Mina لغم " من ديوان " الدمار أو الحب " نقرأ هذه الأبيات

E

لا جدوى من تداخل جبهة مترعة

A

فى الزرقة مثل الشمس الطالعة،

'E

مثل حب يتولى زيارة مخلوقات إنسانية

فهناك مستوى الواقع A (الشمس) الذى يدخل فى تشبيهين هما E و 'E، إذ هناك الجبهة المترعة E وهناك الحب الذى يقوم بزيارة المخلوقات الشقيقة 'E؛ إذن نحن أمام تشبيهين أفقيين (١٧) يتوليان تغطية الواقع نفسه، وهنا نجد أن المستوى الواقعى A (شمس) وأول استدعاء له (E) (جبهة) يتبادلان الموقع المنطقى لكل واحد فيما بينهما. أما المستوى المتخيل 'E وهو الثالث فقد ظل بلا أى تحرك. غير أنه لما حدث تبادل فى المواقع بين الطرفين الأولين (شمس وجبهة) حينئذ بدأ لأول وهلة أن E (جبهة) هى عبارة عن مستوى واقعى له صورتان: شمس وحب، وشهدنا

أيضاً أن الأمر ليس كذلك وهنا نجد أن البنية العادية للأبيات الثلاثة السابقة هى على النحو التالى:

A

لا جدوى أن تكون هناك شمس

E

تتداخل مع لون الأزرق للجبهة المترعة

E'

كأنها الحب الذى يزور مخلوقات إنسانية

لنحاول الآن الاقتراب مثال آخر له فعالية كبيرة تقوم على أساس التعقيد الكبير الذى عليه عملية الفصل هذه.

الخصر ليس وردة،

وليس طيراً، وليس ريشاً

الخصر هو المطر

[قصيدة المطر من ديوان ظل الفردوس]

لنقم بتفصيص هذه الأبيات الثلاثة إلى مكونَيْها الرئيسيين وهما: النفى - هذا بجانب - والتبادل فى الأماكن بين طرفى الصورة الشعرية. لأبدأ بالإيضاح بأن شعر بيثنتى ألكسندرى يتضمن نوعاً من النفى الذى يساوى توكيداً يمسك بتلابيبه ظرف هو " casi يكاد " (١٨) وهذا هو ما نشهده فى الأبيات التى نقوم بتحليلها، وبناء على ذلك فهى ذات مضمون منطقى يشبه الجملة التالية: " الخصر يكاد يكون وردة ويكاد يكون طيراً ويكاد يكون ريشاً لكن الخصر هو المطر خصوصاً ".

لننتقل الآن إلى المقطوعة الثانية من تلك الشبكة المعقدة: إنها عملية التبادل فى الأماكن بين المستويات المتخيلة والتى لجأ إليها الشاعر لتقوية التعبير، فعندما يقول فى البيت الثالث أن " الخصر هو المطر " نجد أن المستوى الواقعى هو " المطر " أما المتخيل فهو " الخصر " ومعنى هذا أن العبارة تكون على النحو التالى :

المطر هو الخصر

إلا أن عملية الفصل descoyuntación بين المستويين لم تبدأ فى البيت الثالث وإنما فى الأول، فكلمة " خصر " حلت فى هذا البيت محل المطر. وما علينا الآن إلا القيام بالعملية المضادة بأن نعيد كل لفظة إلى المكان الذى من المعتاد أن يكون له، وعلى ذلك ستكون لدينا العبارة التالية:

المطر ليس وردة وليس طيراً وليس رشاً. المطر هو الخصر

ثم نقوم الآن بالجمع بين المكوّنين (النفى وتبادل الأماكن بين E', E , A فى الصورة) وهنا سوف نحصل على البعد الدلالى الكامل للأبيات الثلاثة.

المطر يكاد يكون وردة، ويكاد يكون طيراً ويكاد يكون ريشاً.

لكن المطر هو مثل الخصر على وجه الخصوص . (١٩)

الهوامش

(١) نجد ذلك أيضًا فى النثر ، ويمكننا أن نذكر مثال من إبداعات رامون دل باى انكلان inclain .v.r (لا يهم أى منا أسبق فى هذه الحالة فمن المعروف أن ذلك المثال مرده الأصلى قائم فى الأدب الفرنسى المعاصر) وهاهى البدية الخاصة " سوناتة الخريف " ضاعت منى منذ زمن بعيد الرسالة التى بعثت بها إلى كونشا المسكينة ، كانت الرسالة مفعمة بالشوق والحزن ، ومعطرة بالبنفسج وبحب قديم .

لا شك أن عبارة " معطرة بالبنفسج " ما هى إلا المستوى الواقعى ، أما عبارة " معطرة بحب قديم " فهى عبارة لا واقعية (رامون دل باى انكلان– سونانة الخريف سونانة الشتاء – مدريد – سلسلة أوسترال ١٩٦٩ ص٧ .

(٢) انظر "نظرية التعبير الشعرى" مدريد ١٩٧٠ م الجزء الثانى ص٢٠٩ –٢٣١ .

(٣) عندما نرى شيئًا فعليًا نتلقى فى الوعى بأن "هذا الشىء واقعى" وفى الوقت ذاته يصاحبه الانفعال بأن هذا الشىء واقعى وعندما يتم تلقى كلا البعدين ، أى البعد الدلالى الآخر الانفعالى ، يمكننا أن نرى أمرا مشابها لما نراه فى المثال المتعلق بالنص وهو أن التاكد الأول – البعد الدلالى – يزول ، لكن ذلك لا يعنى ضرورة زوال الآخر ، أى الانفعالى ، ذلك أنه لما كان غير عقلانى فلا يمكن أن يتأثر بنقد العقل .

(٤) انظر الفصل العاشر من هذا الكتاب .

(٥) يلاحظ أن الآلية النفسية التى يتأتى عنها الإظهار تحدث بنفس الطريقة فى كل الحالات :

أحيانًا ما يبعث النهر بنسمة متعبة ،

والغروب بموسيقى مستحيلة ورومانسية

حيث نجد المستوى A أو مايسمى بالمستوى" الراديكالى" فى عبارة :

أحيانًا ما يبعث النهر بنسمة متعبة ،

والغروب (أحيانا ما يبعث) ...

ونجد أيضًا المستوى a أو ما يسمى " بالمرافق المنتظم " فى عبارة تشير إلى ذلك الذى يمكن أن يبعث به الغروب فى واقع الأمر – غير أن هذا النظام يتعرض" للكسر" إظهاريًا ، فبدلاً من a نجد b أى أننا نجد لاواقعًا هو b يحل محل شىء واقعى هو a .

(٦) يحدث هذا فى المثال التالى " النسمة الزرقاء والمراعى خضراء "

(٧) انظر هذا الفصل صفحتين قبل هذه .

(٨) انظر بداية الفصل الثانى عشرمن هذا الكتاب .

(٩) انظر نهاية الفصل السادس عشر من هذا الكتاب .

(١٠) شائعة تلك التعديلات التى أدخلت على المعانى التى تتبدى فى الوعى ، وهذا ما يمكن أن نراه فى كتابى " السرياليه الشعرية والترميز" .

(١١) هذه هى التسمية التى أطلقتها فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى " على تلك الخطوات التى تدخل فى خدمة أخرى (انظر ملحق ذلك الكتاب : الخطوات الرئيسية والخطوات الفرعية) الطبعة المشار إليها- الجزء الثانى ، ص٣٤٠-٣٤٢ .

(١٢) رغم أن "اللغة"- بمعنى" النظام" - norma قد تتضمن أحيانًا مشاعر وأحاسيس فإنها تتضمن هذه المشاعر والأحاسيس " فى إطار من المضامين " وهى أمور تتعلق عامة بالمشاعر والأحاسيس أكثر مما يبدو لنا فى الظاهر ، وعندما نستخدم فى الشعر تلك اللغة غير المألوفة أو المطروقة فإن هذه "المشاعر العامة" تتبدى بشكل نفسى أمامنا وكأنها ليست كذلك ، ويبرز منها ماهو فردى أو ما يبدو أنه كذلك .

(١٣) انظر كتابى "نظرية التعبير الشعرى" مدريد - جريدوس ١٩٧٠ - الجزء الأول ص٧٣-٩٣ .

(١٤) عندما تتعرض الرؤية الإيحائية أوالرموز أو الصورة الشعرية الإيحائية (وكلها ظاهرة visuales فى حد ذاتها) لعملية إظهار عندئذ يمكننا الحديث عن إظهار من الدرجة الثانية .

(١٥) استخدم خورخى جيين نفس التقنية ولكن بعد بيثنتى ألكسندرى (الذى استخدمها ابتداء من ديوانه "شوق الأرض") كما رأينا ذلك فى كتابى السريالية والترميز، وها هى بعض الأمثلة :

حلم ببرد

هو حب ، هو ماء

(قصيدة العطشان)

كان الحب شمسًا

(الثانية عشرة تعلن الساعة)

كل شئ هو كلمة

(قصيدة (la lechuza)

(...)

(١٦) ورد ذلك فى مكان ما من هذا الكتاب، غير أن ذلك أكثر وضوحًا فى كتابى "السريالية ..." حيث قمت وسأقوم بإبراز أن العقل يمارس رقابة صارمة على المفاهيم الدلالية التى تظهر فى وعينا ، ولا يحدث هذا بشكل منطقى فقط بل بشكل أنفعالى أيضًا فالانفعالات الرمزية مسارها ، عندما يتضح من خلال الوعى ، أنها متناقضة فيما بينها أو فيما يتعلق بالبعد الموضوعى الذى يعرفه المرء ، يقوم المرء إذن بهذا الدور الرقابى

الصارم ولا يقتصر هذا على المعانى العقلانية التى هى من اختصاصه وإنما ينسحب على تلك المعانى الأخرى اللاعقلانية أو الرمزية التى تتناقض مع الأولى (...) .

(١٧) انظر كتابى "شعر بيثنى ألكسندرى" - مدريد - طبعة جريدوس ١٩٦٨ - هامش رقم ٨ ص٢٤٢ ، حيث يلاحظ أننى أطلقت مسمى "صور شعرية أفقية" على تلك الصور التى ترتبط مباشرة بنفس المستوى الواقعى فمن المستوى A يقول الشاعر بأنه على سبيل المثال E

(١٨) انظر كتابى "شعر بيثنتى ألكسنرى" طبعة جريدوس- مدريد ١٩٦٨ ص٢٤١-٢٤٥ .

(١٩) هناك طرائف أخرى من طرائق الإظهار وسوف أتحدث عنها فى كتاب سيصدر لى عما قريب هو "السريالية ..." .

الفصل العشرون

السياقى الإظهارى Visualizador الغائب

الإظهار الناجم عن نفى مصطلحات
رامزة لا واقعية فى حرفيتها

لما كنا قد تحدثنا عن تقنية يستخدمها بيثنتى ألكسندرى فى إظهار العبارة وذلك من خلال " كسر النظام المتبع " فمن الضرورى أن نتحدث هنا عن تقنية آخرى للإظهار يستخدمها الشاعر أيضاً، ورغم أنها تختلف أختلافاً شديداً من حيث الشكل عن التقنية الأولى فإنها لا تختلف عن الأولى من حيث البنية الحميمة إذ تُحْدثُ هذه التقنية أثرها النفسى بنفس الوتيره أى أنها تتولى " كسر " نفس النمطية للنظام المتبع .

إنها تلك الأبيات من شعر ألكسندرى، وهى عباره عن نفس بعض الصفات اللاواقعية عن شىء واقعى؛ ونلاحظ، من حيث المبدأ، وجود الطابع الواقعى الظاهرى بهذه التراكيب والذى يمكن أن يكون واقعياً بالبداهه: " ظُلْمة دون صوت " " حُلَلُ دون موسيقى " " زهيرات دون صراخ "، هذه كلها تعبيرات اخترتها من بين أخرى كثيرة توجد فى ديوان " ظل الفردوس " كما نقرأ فى قصيدة " شوق الأرض " ما يلى: " آه رخام بلا صوت ! " وهذه كلها حالات لصور " إيحائية " فيها مشاركة حسية **sinestesia** منفية؛ لكن من المعتاد عند هذا الشاعر أن تظهر الصور الشعرية الإيحائية فى صيغة النفى:

تضاؤل تواجد جسد إنساني من المستحيل

الخلط بينه وبين غابة

[الغابة والبحر من ديوان : الدمار أو الحب]

(القمر) ليس صوتًا وليس صرخة سماوية

يمكننا أن نرى المعنى الكامل وراء هذه التقنية بوضوح شديد عندما يستخدمها بثنتي ألكسندرى بشكل آخر: فالمستوى الواقعى (A) تُنْسب إليه سمتان لا واقعيتان، أحدهما منفية والأخرى مؤكدة

من خلال عروقى، وليست الأسماء، ليس هناك احتضار

بل هناك شَعْر يجرى، وهو فى سن البلوغ.

نشعر أن كلا من الجزء المؤكد فى هذه العبارة (فى عروقى .. ..هناك شعر يجرى وهو فى سن البلوغ) وكذلك الجزء المنفى (فى عروقى ...ليست الأسماء، وليس الاحتضار ... تجرى) يجب أن نفهمهما على الأساس اللاعقلانى، وعندما نحاول فهم هذه الظاهرة ندرك أن مايفعله الجزء المؤكد هو دفعنا نحو بعد دلالى، على نفس الشاكلة " إيحائى "، تتسم به العبارة المنفية (من خلال عروقى ليست الأسماء، وليس الاحتضار...تجرى) ويتم ذلك بشكل يفقد معه هذا التعبير بداهته الواقعية التى تحدثت عنها (أى لا أحد يشك فى أن الدم هو الذى يجرى فى العروق وليست الأسماء أو الاحتضار) حيث يتحول إلى إيحاء visión منفى: فليس معناه هو المعنى المنطقى، وإنما يكتسب معنى آخر لاعقلانيًا مناقضًا لما يمكن أن تكون عليه العبارة عندما تظهر فى صورة مؤكدة .

لكن يحدث فى هذه الحالة ما نراه فى الحالات الأخرى التى لا نرى فيها أن أى تعبير لا عقلانى مؤكد قادر على دفعنا إلى اللاعقلانية، أى إلى الاعقلانية؛ وعلى ذلك فإن عبارة " رخام بدون صوت " تعنى - فى حد ذاتها ودون حاجة إلى ما هو ظاهرى - عكس ماتقول، وهذا طبقًا لما ينادى به حدسنا القارئ وهو " رخام له صوت " (مناقضة للنفى، وهنا ماسوف نطلق عليه ابتداء من الآن الرمز الرياضى " ناقص "، لتسهيل عملية التحليل، وذلك بأن نقول على سبيل المثال إن عبارة " رخام بلا صوت " تعنى " رخام له صوت "). ومع ذلك فسرعان ماسوف نتأكد أن هذا الاستقلال خادع تماماً وأن هذه الحالات تتضمن عنصر مساندة الذى هو " اللاعقلانية " أو المعدَّل للا عقلانية وهذا ماسوف نقوله فى الفقرة الثانية.

وعندما نصل إلى هذه النقطة فى إطار تأملاتنا يجب أن ندرك إننا إصطدمنا بظاهرة لم نكن نعرفها وأنها لم توصف قبل ذلك حسب علمى، أنها ظاهرة اللاعقلانية irracionalización التى نُدخِلها على لفظة أو على عبارة. ولنلاحظ أيضًا أن هذه الظاهرة تتبدّى كظاهرة مختلفة عن ظاهرة اللاعقلانيه بالمعنى المتعارف عليه هنا وهو أن السبب يختلف عن الناتج؛ وبفضل هذه اللاعقلانية نجد أن عبارة (سوف نطلق عليها "معدَّل اللاعقلانية ") تنفث اللاعقلانية فى عبارة أخرى سوف نطلق عليها " ما دخل عليه التعديل فى اللاعقلانية - modilicado de و " الحالّ فى اللاعقلانية " بعد أن تكون قد تمت عملية التعديل. وسوف يلاحظ القارئ أننى أستخدمت هنا المصطلحات التى كانت مفيدة عندما تحدثنا عن الطرائق الجوهرية intrinsecos والطرائق اللاجوهرية والطرائق الخاصة بالإظهار، وتتوافق هذه التسميات بشكل خاص مع تلك الأخرى التى استخدمناها نحن فى معرض الحديث عن هذه التقنيات الأخيرة وهى " عناصر الإظهار " visualizadores والتى تشبهها تقنيات اللاعقلانية ولا يكمن الشبه فقط فى وجود العناصر الثلاثة التى أشرت إليها (وهى المعدِّل والمعدَّل والحالّ) بل لأنها تقنيات ترتبط وتتبع التقنيات الرئيسية أى اللاجوهرية رغم

أن ذلك قد يكون بصيغة أخرى. ويمكن القول بأن تقنيات اللاعقلانية لها مهمة ليست هى تكثيف التقنيات اللاجوهرية (مثلما هو الحال فى عناصر الإظهار) أى عناصر الفردية وإنما مهمتها هى أن تكون هى الأساس الذى تبنى عليه هذه التقنيات الأخيرة. وبالتحديد مايتعلق بالصور الشعرية الإيحائية أو الإيحاءات أو الرموز. وعندما نتناول المثال الذى بين أيدينا نجد أن تقنية اللاعقلانية تسفر عن إيحاء؛ وعلى هذا فإننى أؤكد على الفكرة التى أشرت إليها سلفًا ألا وهى أن الاختلاف بين تقنية مُحَدد اللاعقلانية irracionalizador وتقنية اللاعقلانية .irracionalista وتكمن وظيفة تقنية إحداث اللاعقلانية irracionalizador فى توليد تقنية اللاعقلانية ألا وهى " الإيحاء " فى حالتنا هذه غير أنها ليست ذات معنى فى حد ذاتها. إنها تقنية تؤدى خدمة وتفتقر لمعنى وترتبط بأخرى أى بالتقنية الرئيسية فى إطار المعنى العام الذى أشرت إليه. أما التقنية اللاعقلانية فهى على العكس من ذلك إذ لها معنى وتعتمد على نفسها.

نتسأل الآن عن الكيفية وعن السبب الكافى وراء ظهور هذه اللاعقلانية التى نتحدث عنها؛ وحتى نجيب على هذا التساؤل ينبغى أن نعود إلى المثال الذى سقناه قبل ذلك وهو

من خلال عروقى، وليست الأسماء، ليس هناك اختصار

بل هنا شَعْر يجرى وهو فى سنّ البلوغ.

تتأتى اللاعقلانية فى هذه الأبيات نتيجه نشاط نفسى مناقض بشكل ما لذلك الذى رأيناه فى كافة الحالات السابقة للإظهار السياقى، الذى كان ينجم مما كنا نطلق عليه " الاغتصاب اللاواقعى للواقع "، فما نجده هنا هو على نفس شاكلة ما سبق، أى أنه " اغتصاب " أيضًا، لكنه هنا خلاف المثال السابق أى أنه اغتصاب " واقعى " للاواقع؛ فإذا ما كان ما هو لا واقعى يحتل مكان الواقع ويتخذ لهذا بعض أوصاف الواقع (حيث يلهمنا تصديق حرفيته ولو أنه تصديق انفعالى أو ما يمكن

تسميته السابق على الوعى)، غير أن الواقع فى حالتنا هذه يصبح لا واقعيًا لأمر شبيه ومناقض، ويصبح أيضًا لا عقلانيًا، وعلى ذلك يجبرنا على أن نتخلى عن التصديق القوى الذى كنا نوليه للحرفية التى عليها انطلاقًا من الوعى. إن اللاعقلانية التى من هذا الصنف هى ما يمكن أن نطلق عليه " نيجاتيف " للإظهار. وما علينا إلا أن ندلف إلى أمثلة محددة

الندم مُحْمَر

أخضر الخضيّر

أو إلى تعبيرات مثل " سيوف مثل شفاه (بمعنى شفاه مثل سيوف) .... إلخ إذ نجد أنه عندما يتم وضع المصطلح اللاواقعى (" الندم مُحْمَرّ " و " سيوف ") مكان الواقعى فإن هذا يجبرنا على تصديق حرفيته، حيث كان يجبرنا على أن ننظر إليه بشكل تشكيلى؛ إلا أن عكس ذلك يحدث فى الحالة التى نتحدث عنها حيث إن المصطلح الحرفى الواقعية (من خلال عروقى ليست الأسماء، ليس هناك احتضار ... تجرى) يحتل مكانًا مشابهًا لما يحتله مصطلح لا واقعى (من خلال عروقى ... شعر يجرى وهو فى سن البلوغ) وبذلك فإن " كسر النظام المتبع " عن طريق قانون القصور الذاتى يدفعنا إلى عدم تصديق حرفية التعبير (وهنا على القارئ أن يتمعن الموقف جيداً حتى يدرك أن التعارض كامل فى الوعى) حيث إن هذه الحرفية عقلانية بالكامل وبالتالى قابلة للتصديق من حيث المبدأ : "من خلال عروقى ليست الأسماء وليس هناك اختصار " حتى تفهم ما يقال بشكل مختلف. فالمصطلح أو العبارة اللاواقعية (من خلال عروقى ... شعر يجرى وهو فى سن البلوغ) يقوم بوظيفة " معدِّل اللاعقلانية " الذى يتولى تحديد المصطلح الواقعى (من خلال عروقى ليست أسماء وليس هناك اختصار .... يجرى) الذى ينظر إليه من حيث الواقع على أنه مُعَدَّل، حيث يضفى عليه نفس التوجيهات الدلالية من ذلك النمط اللاواقعى، اللاعقلانى حتى يصل إلى المعنى - رخام بدون صوت (ناقص رخام بصوت) الذى هو فى هذا السياق حالّ للاعقلانية.

يتبدّى لنا معدَّل اللاعقلانية، في الحالة التي بين أيدينا، على أنه أمر بدهي حيث يظهر بوضوح أمام نواظرنا (من خلال عروقي ... شعر يجرى وهو فى سن البلوغ) وهنا نسأل: هل هذا المعدل قائم في حالة ما إذا قلنا " رخام بدون صوت ؟ " إجابتنا هنا بنعم رغم أن ذلك يبدو غريبًا. ومع هذا فإن المعدَّل لا يرى حتى في هذا المثال أو في تلك الأمثلة الأخرى التي لها نفس الوضع، ويحدث هذا لأنه يقوم بإحداث تأثيره لا انطلاقًا من النص بل من خارجه: أي انطلاقًا من ذاكرتنا ومن معرفتنا بالعديد من النماذج الشعرية التي ترجع إلى القرن العشرين، حيث عودتنا هذه النصوص على وجود الظاهرة الإيحائية في صيغتها التوكيدية (الصور الشعرية الإيحائية والايحاء والرموز) والبرهان على أن ذلك هو بالفعل المعدَّل الرئيسي للاعقلانية ولا شيء غيره[1] يظهر أمامنا عندما نبدأ في تخيل ما الذي يجب أن يفهمه قارئ سابق على الفترة المعاصرة من تلك العبارات: ربما مال إلى تفسيرها على أنها جمل منطقية، ويذهب إلى ما هو أبعد من هذا حيث يعتبرها جملاً فيها حشو، غير أنه يفضل معدَّل اللاعقلانية ذاك (الذي يمكننا تحديده وإبرازه بالنسبة للحالة التي يبن أيدينا في عبارة " رخام له صوت ") نقول إنه يفضل ذاك المعدَّل فإن الصيغة المناقضة " وهي رخام ليس له صوت " لا يتم تلقيها - بالنسبة للقارئ - في إطار معناها الواقعي والقائل بأن ذلك الرخام هو صامت مثل باقي بني جنسه بل يتلقاها القارئ في جو انفعالي محض ناجم عن عدم التصديق الكامل لحرفية العبارة ، وفهمه لها بعد ذلك في مدلولها اللاعقلاني المناقض تمامًا للمعنى الذي علية جملة " رخام له صوت " وهو معنى مناقض لما عليه - كما اقول - " رخام له صوت ".

غير إن هناك ظاهرة على النقيض تسهم في تعقيد الخطوات التي أريد وصفها في هذه السياق. وهي أن عبارة " رخام بدون صوت " التي لم يتم تصديق حرفيتها الواقعية في الوعي عندنا تدخل إلى هناك وتكتسب تصديقًا على أنها تعبير انفعالي محض له معنى لاعقلاني مثلنا له - حتى نتفاهم - على أنه " رخام له صوت " وهو معنى تأكد مسبقًا بهذه الصفة في المرحلة السابقة على الوعي **preconsciente**، ففي

هذا المكان من حالتنا النفسية نجد أن عبارة " رخام له صوت " هى عبارة مُصَدَّقة حرفيتها، ولا يقتصر الأمر عند هذا الحد فقط بل إن إحساسنا يقول لنا بأن هذا التصديق يظهر فى أقوى شكل له، أى مغلفًا بما أطلقنا عليه الإظهار visualización . لماذا ؟ لاشك أننا عندما نكون فى حاجة لنفى شىء معين فما ذلك إلا لأن عالم الواقع كان يتضمن إمكانية تصديق، أى أن كتابة عبارة " رخام ليس له صوت " - كما فعل بيثنتى ألكسندر - مساوية من حيث إنها مثل الواقع لعبارة " رخام له صوت " وهنا يمكننا القول، ولكن بتعبير آخر - بأن جملة " رخام بدون صوت " (من حيث إنها تعبير لاعقلانى ومن حيث إنها تعبير حرفى لا واقعى؛ بمعنى رخام له صوت) تتولى وضع العبارة " رخام له صوت " فى مكان ماهو واقع. ومن خلال عملية كسر النظام المتبع التى نعرفها نجد أن هذه العبارة الأخيرة تكتسب إظهارًا عندما توضع مكان ما هو واقعى.

وهنا نجد أن عبارة " رخام بدون صوت " هى عبارة عن " مُعَدَّل إظهار " بحيث تظهر جملة تتمخض عنه هى " رخام له صوت ". غير أن هذه العبارة الأخيرة عندما تظهر visualiza، تظهر معها أيضًا العبارة المناقضة لها " رخام بدون صوت " يرتبط بالمعنى اللاعقلانى الذى عليه عبارة " رخام له صوت " من حيث إنه النقيض التام له: فإذا ماتم إظهار عبارة " رخام له صوت " فلابد أن تحظى العبارة النقيضة وهى " رخام بدون صوت " (= - رخام له صوت).

تقاذف بين عبارة صريحة وعبارة ضمنية

لابد أن القارئ قد لا حظ أن ما شهده فى الفقرات السابقة ما هو إلا " تقاذف " مثير بين العبارة الصريحة وبين عبارة أخرى ضمنية على النقيض منها لكن ذلك يحدث فقط انطلاقًا من وعينا، فهناك منافس غير مرئى (رخام له صوت) يقوم بملاعبة آخر مرئى (رخام بدون صوت) حيث يتولى تحويله من خلال عدة مراحل، ويتحول هو فى الوقت ذاته بالطرف الآخر. وعندما نحاول التوصل إلى خلاصة

لما سبق قوله بدون الدخول فى تشبيهات فإننا نجد: أن العبارة الإيحائية " رخام له صوت" و التى لم ينطقها الشاعر (لكنها فى روحنا بسبب تلك العبارة التى أشرت إليها والمتمثلة فى قراءة وفهم الظاهرة اللاعقلاينة المعاصرة) تتولى إدخال اللاعقلانية على العبارة العقلانية القائلة " رخام بدون صوت " وبمجرد إدخال اللاعقلانية على هذة العبارة الأخيرة فإنها تسهم فى إظهار العبارة المنافسة لها وهى " رخام له صوت " الأمر الذى يجعل هذه الأخيرة أيضًا تعيد لها الكُرَة بأن تسهم أيضًا فى إبراز العبارة القائلة " رخام بدون صوت " التى قامت فى اللحظة السابقة بعملية اللاعقلانية. نحن إذن أمام أربع عمليات مختلفة تبدأ فى حد ذاتها من خلال أربعة مراحل مختلفة الواحدة تلو الأخرى سيرًا على نظام منطقى من الأسبقية ابتداء من عبارة " رخام بدون صوت " التى هى العبارة الوحيدة التى نطقها الشاعر.

المرحلة الأولى: إثارة عبارة " رخام له صوت ".

المرحلة الثانية: لاعقلانية عبارة " رخام بدون صوت ".

المرحلة الثالثة: إظهار عبارة " رخام له صوت ".

المرحلة الرابعة: إظهار عبارة " رخام ليس له صوت ".

والشىء المثير للدهشة فى هذا الأمر أن عبارة " رخام بدون صوت " تصبح – ظاهرية – لاعقلانية، وتقوم بإظهار نفسها بعد ذلك. ذلك أن العبارة المنوط بها القيام بهذه المهمة (رخام له صوت) لا تتأتى فقط من خلال عبارة " رخام بدون صوت " كما لاتوجد فى النص، ولا تظهر فى عقل القارئ حيث ترقد هناك لكنها مختبئة فى اللاشعور. وتعتبر كافة هذه الخطوات المكلفة بتحويل عبارة " رخام بدون صوت " من حالتها الطبيعية من حيث هى تعبير منطقى (أى خطوة إدخال اللاعقلانية عليها ثم الإظهار بعد ذلك) داخلة فى مرحلة السابقة على اللاشعور **Preconsciente** . ومعنى هذا أن تأثير اللاعقلانية ليس هو اللاعقلانى بل ينسحب ذلك عملية إحداث اللاعقلانية والإظهار من حيث هى كذلك.

الهوامش

(١) هو أيضًا " معدل العقلانية " أى التوجه اللاعقلانى ، إذا ما كان ذلك قائمًا ، المتعلق بالسياق الخاص الذى تدخل فيه الجملة .

ملاحظات إضافية

الفصل الحادى والعشرون

اللاعقلانية والقبول asentamiento

قبول اللاعقلانية: القبول « المؤقت » والقبول « الفعلى »

لا شك أن " عملية الترميز "، سواء فى مجموعها أو فى كل واحدة من مكوناتها (معادلات التماثل ذات الطابع السحرى) خالية تمامًا - كما أكدنا - من أى بعد منطقى يصدر عن الوعى بشكل آلى ـ سواء بالقبول أو الرفض - وينطلق ضد الغايات الفنية عند مواجهتها؛ لكن ما الذى يحدث فى هذا المقام بالنسبة لعملية " الترميز " بمعناها الصحيح ؟ هناك فرق بين ما يسمى (مراحل الترميز Proceso simbolizador (A [= B = C =] الانفعال فى الوعى ب C) وبين " الرمز " (A مع الانفعال C) الذى ينجم عن ذلك (أستخدم هنا كلمة " رمز " بمعناها الأشمل). إذن نجد أن تلك "المراحل " هى الوسيلة التى يشكل " الرمز " غايتها، فعلى سبيل المثال نجد أن لفظة " الليل " هى عبارة عن رمز للموت فى بعض القصائد، ويتم هذا من خلال عدة معادلات " سحرية " أو من خلال ما يسمى " مراحل الترميز " وهى كلها تجعل من ذلك ممكنًا (ليل = ظلمة = لا أرى = لدى مساحة أقل من الحياه = أنا معرض لخطر الموت = موت ")؛ كما قلت بأن القارئ الذى لا يرفض مصداقية المعادلات السحرية الخاصة " بمراحل الترميز " إذ هو لا يستوعبها، فإنه يقوم بعكس ماسبق إذ لايصدق حرفية الرموز فى حد ذاتها (ما عدا الأستثناء الذى نعرفه)[1]؛ غير أننا إذا ما أدخلنا البعد الهزلى على التأكيدات الرمزية

فإن الغاية المرجوّة هى إمكانية قبولها، فعندما يتحدث الشاعر عن " جزر تبحر " وعن " نور يغنى " (إيحاءات) وعن " صقور كأنها هُوَّات " أو يؤكد لنا أن " المطر أمر يحدث عادة فى الماضى " أو أن " العصفور الصغير مثل قوس قزح " (صور شعرية إيحائية) نجد أنفسنا بحاجة إلى تلقّى تلك التراكيب وكأنها تريد أن تقول لنا شيئًا ليس بالتحديد ذلك، ذلك أن الشئ ذاك بحرفيته أمر غير قابل للتصديق وبالتالى غير مقبول.(٢)

إن الحاجة إلى القبول بالنسبة للظاهرة الرمزية من حيث هى تتسبب فى مشكلة خطيرة ذلك أنها تبدو وكأنها تضم داخلها تناقضًا غريبًا، وقد رددت كثيرًا فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى "(٣) أن أى تعبير عما هو شعرى يفترض وجود أربعة لحظات ترتبط ببعضها البعض زمنيًا طبقًا لأسبقية منطقية (غير تاريخية) فيما بينهما، فحتى ننفعل (سوف نحدد سريعًا ماذا يعنى ذلك من الناحية التقنية) فإننا نحتاج مسبقًا " قبول " المعنى المقترح، أى المضامين التى تضمها العبارات ، حيث يجب أن تتبدّى لنا عندئذ وكأنها " مولودة شرعيًا " لكننى أنا لا أستطيع أن أعرف فيما إذا كان هناك شىء " مولود شرعيًا " أم لا طالما أننى لا أعرف ـ بشكل مسبق – هذا الشىء. وبعد ذلك نجد أن المعرفة المنطقية للمضمون الشعورى لها أسبقية منطقية بالنسبة للقبول الذى يأتى فقط – ربما يحدث ذلك ـ وكأنه مجرد محصلة للخطوة السابقة؛ وبمجرد قبولى يمكننى الانتقال إلى معرفة جديدة بالمحتوى الشعورى، وهى معرفة ليست لها أدنى صلة بالمعرفة السابقة.

فقد كانت المعرفة السابقة تسبر أغوار المضامنين الشعورية فى أحد جوانبها ألا وهو مشروعيتها . " هل يمكن لإنسان أن يقول: يد من ثلج، دون أن يقدم برهانًا ؟ هل هناك شبه كاف بين اليد والثلج ؟ ذلك هو نمط القضايا التى تحاول المعرفة الفاحصة **fiscalizador** التوصل إلى حل له؛ إذن نجد أن تلك المعرفة ليست حرّة وليست بدون غاية بل إنها تتسم بالبوليسية؛ وبالفعل تتلقى بعض جوانب المضمون الشعورى، الذى يوجد بين اليد والثلج ـ فى المثال الذى ذكرناه ـ وبعض جوانب معادلتها (يد = ثلج)

سواء مع المؤلف أو مع أى بطل يطل علينا من القصيدة طالما أنه ينطق بالعبارة؛ غير أنها لا تتلقى المضمون الشعورى في حد ذاته أى فى جماعة؛ فهذه المعرفة الحقيقية التى يمكن أن نطلق عليها " المعرفة التى لا تتوخّى غاية أو " المعرفة الجمالية الحقيقية" تتأتى بعد عملية القبول. وبهذه الطريقة يدرك القارئ الآن درجة النقاء التى عليها بياض تلك اليد التى كان الشاعر قد قارنها بالثلج، وعندما نجعل المضمون الشعورى – من خلال التأمين أو " المعرفة التى لا تبحث عن غاية - وكأنه ملكنا (أى هذا البياض الخاص فى المثال الذى بين أيدينا) ندخل إلى المرحلة الرابعة للعملية الفنية التى هى عبارة عن المتعة الجمالية أو السعادة التى من ذلك الصنف والتى يتحدث عنها جان بول سارتر(٤) ، فهى متعه (أو سعادة) تنبثق من المعرفة الحقيقية التى أطلقنا عليها فى الحالة المحددة التى بين أيدينا " بدون غاية " و أصبح كلا الأمرين (المعرفة التى لا تبغى غاية والمتعة) شيئًا موحداً هو ما نطلق عليه " الانفعال " إذن نجد أن " المعرفة الفاحصة **fiscalizador** والقبول والمعرفة التى لا تتوخى غاية والسعادة الجمالية هى اللحظات الأربع التى يمكن لعدسة الزمن - كما يقول الألمان - أن تتعّرف عليها فى هذه العملية التى تبدو دقيقة لكنها غير ذلك منطقيًا ذلك أنها تأثرت بعبارة شعرية موجزة؛ إننا نقبل لأننا نعرف " من خلال الفحص؛ إننا نعرف نعرف " بشكل ليست هناك غاية من ورائه " لأننا نقبل، ونشعر بالمتعه لأننا نعرف " بشكل ليست هناك غاية من ورائه " المضمون الشعورى الذى تولى الشاعر إضفاء التفرّد عليه بشكل مسبق، أو – بشكل أدق – الذى قام الشاعر بمعالجته حتى نشعر بهذا التفّرد: ويعتبر هذا الأخير " القانون الأول " فى الشعر، وبالتالى فإن القبول هو القانون الثانى. حسن، ولكن ماذا عن الظاهرة الإيحائية ؟ ما الذى يحدث بالنسبة للاعقلانية، حيث المعانى مختبئة ؟ لا يبدو أن بالأمكان تحديد مشروعية المضمون الشعور الذى لا تتبدى هيئته الرئيسية أمام نواظرنا، ومع ذلك فالأمر ليس مثار قلق إذا لم نكن قد توصلنا – مثلما ما توصلنا إليه – إلى خلاصة مفادها أنه لكى يمكن القبول لابد من أن نعرف مسبقًا وبشكل " تفتيشى " أن القبول هو أحد قانونى الشعر،

وبدونه لا يوجد هناك فن، فكل رمز لابد أن يكون مقبولاً، فالقبول أولاً ثم تأتى بعد ذلك المعرفة الفاحصة ورغم هذا لا نعرف . فكيف ذلك؟

علينا أن نقوم بفحص آلية القبول أو الرفض فى حالة الصورة التقليدية وذلك حتى نكشف لغز هذه المعضلة، وعلينا ان نرى فى هذا المقام الكيفية التى على أساسها يعمل عقلنا فى حالة وجود صورة شعرية إيحائية على سبيل المثال. ولمزيد من الدقة علينا أن نأخذ صورة تقليدية مناقضة ولنفترض أنها هى هذه الجملة فى إطار السياق المناسب لها: " النساء عَدَس ". فلا شك أننا نعتبر أن المضمون الشعورى المتولد عن ذلك غير مشروع وبالتالى نرفضه.

لا شك أن سلوكنا مختلف إزاء صورة شعرية إيحائية، فعندما نقرأ – على سبيل المثال – عبارات مثل " عصفور صغير مثل قوس قزح " أو " صقور مثل الهُوّات " فإن نقطة البدء عندنا عدم تصديق ما نصدقه بالتأكيد عندما نواجه صورة شعريه تقليدية: أى أن كلا الواقعين أو طرفى التشبيه لابد من أن يكون بينهما وجه شبه منطقى يتعرف عليه العقل فوراً، إننا لا نعتبر أن الشاعر، وهو يؤكد لنا هذه الأشياء، يريد أن يقول بأن " العصفور الصغير " يشبه قوس قزح بالشكل الذى قاله، أو أن صقراً يشبه هوّة، إننا نشعر أن طرفى التشبيه قد تمت المقارنة بينهما لغاية تنحصر فى إثارة الانفعال، وعندما نشعر بذلك لا يمكننا أن نرفض عدم التشابه البدهى هذا بين طرفى الصورة اللذين ارتبطًا ببعضهما من خلال معادلة عند الشاعر، والسبب فى ذلك هو أنه فى مثل هذه الحالات لا يوجد أى خطأ ارتكبه الشاعر. وهنا علينا ألا ننسى أن من نقبله أو نرفضه إنما هو الشاعر (وبمقولة أدق هو تلك الشخصية التى نراها فى الأبيات الشعرية وهى الشاعر) وليس ما يقوله، أو ما يقوله فقط طالما أن هذا القول يعبر عن عقبات أو أمور تتصل بمن يتحدث إلينا من خلال القصيدة متظاهراً أنه المؤلف. إن البنية اللاعقلانية للشعر المعاصر تحملنا على أن نهدأ ونلغى تماماً استعدادنا التدقيقى، وأن نتهيأ لتلقى تلك الشحنة الانفعالية دون فحص مسبق للمادة الدلالية الناجمه عن تلك. إننا بحاجة إلى فتح الطريق أمام انفعالنا دون تحفظ من

جانبنا أو فيما يتعلق بالوفاء بالمضمون الشعورى أو أى شرط من الشروط، والسبب هو أننا لا نجهل أن وجود وجه الشبه أو عدم وجوده يكمن أساسًا فى الانفعال الذى أثاره فينا كل واحد من العناصر التى دخلت فى المقارنة (صقر = هوّة ؛ عصفور صغير = قوس قزح). وحتى هذه اللحظة نجد أن كلا من القبول أو الرفض لم يبدأ عملهما بعد، أو بمقولة أخرى لما كان عدم الرفض يعنى القبول فإننا نجد أن القبول هو الذى قام بالعمل ولكن بشكل مبالغ فيه حيث لا يوجد هناك أى تميز إذ نجده يظهر فى كل حالة دون استثناء. ومع ذلك فإن هذا القبول بلا نقد ليس هو القبول الحقيقى فذلك الآخر هو الذى سيأتى بعد ذلك. إنه قبول " مؤقت " مهمته قبول تيار الانفعالات الناجمة عن طرفى الصورة وهما A و E (صقور = هُوّات، عصفور صغير = قوس قزح) وهى إنفعالات نقوم حينئذ بفحصها، والأمر هو أن ما يقبل الفحص العقلى عندنا هو الشبه الانفعالى. إننا نقبل أو نرفض الشبه الانفعالى. وليس الشبه المنطقى القائم بين A و E عندنا نقول إن E = A ؛ غير أنه قبل أن تتم هذه الخطوة الأخيرة لابد وأن تصلنا تلك الانفعالات التى سيتم الحكم عليها وبالتالى تتطلب المعرفة " الفاحصة " التى ذكرتها والناجمة عن فحص تلك الانفعالات من حيث طبيعة علاقاتها: إمكانية الجمع فيما بينهما أو بمقولة أخرى إمكانية وجود شبه بين طرف وآخر والأمكانية المتوفرة عند أحد ما للقيام بأحداث المقارنة بين الطرفين دون أن يظهر أنه شخص غير ناضج أو غير عاقل. وهنا تبدو عملية الفحص هذه وكأنها الفاعلة ذلك أن هناك فرقا بين ماهو " إحساس " وبين ما هو " تأمل " ما نحسّ به، وهذا التأمل هو كما قلنا ذو طابع جزئى، ثم تأتى بعد ذلك مباشرة عملية القبول الفعلى المؤكد لما اعتبرناه منذ لحظات بأنه شىء هش؛ ومن الواضح أننا نقبل: هذه المرة الثانية فى حالة وجود شبه بين الانفعالات وإلا فإن ما سوف يظهر إنما هو الرفض، وعندما نقبل بهذه الصيغة الثانية الفعلية والسليمة فإننا عندئذ نكون قد احتضنا تلك الانفعالات الناجمه عن التأمل أو المعرفة " التى لا غاية من ورائها "، وليست تلك المعرفة الفاحصة، أو ذلك الموقف العقلانى .

وإيجاز لما سبق نرى أنه رغم الظواهر المناقضة فإن المعرفة الفاحصة للمضمون الشعورى سابقة على القبول الحقيقى (أو الرفض) حيث سيظهر هذا بعد القبول الأول والذى معه ستستمر المعرفة الحقيقية لذلك المضمون الانفعالى الذى يتم تأمله فى وحدته وتفرّده (وهذا التفرّد يولد كما قلت من التخّيل، ولما كنا نتحدث عن الفن فما يهمّ هو هذا التخيل) والفارق الوحيد القائم فى كل هذا مع الصورة الشعرية التقليدية هو وجود القبول المؤقت الذى يعتبر أمرًا ضروريًا لننفتح على الانفعالات التى سيتم الحكم عليها بعد ذلك من خلال شعورنا. ورغم أن ذلك القبول قد لا يكون الحقيقى فإنه عندما يفتقر إلى القدرة على التميز (وهى صفه جوهرية لهذا النوع) يلاحظ أن مجرد ظهوره يعكس أصالة الشعر المعاصر الذى يمكن التجديد البنيوى فيه - بالنسبة للا عقلانية - فى أنه يحدث تأثيره العميق على طريقتنا فى العمل بواحد من القانونين الرئيسين فى الفن .

الهوامش

(١) إننى أقصد الرموز غير المتجانسة حيث الرامز واقعا ، وبالتالى لا يمكن إلغاؤه نظر الطبيعة.

(٢) على أن أذكر هنا أن حرفية الرمز تتأكد فى المرحلة السابقة على الوعى رغم أنه يمكن عدم تصديقها ، وبالتالى يصل إلى الوعى الانفعالى المتعلق بذلك .

(٣) أقول ذلك فقط فى الطبعة السادسة- الجزء الثانى ص٣٥-٣٧ .

(٤) جان بول سارتر "ما هو الأدب" - باريس - طبعة جاليمار- سلسلة "أفكار" ١٩٦٩ ص١٧٣ .

الفصل الثانى والعشرون

الرمزية التصحيحية

اللاعقلانية التصحيحية من خلال الإسناد العروضى encabalgamiento

لما كنا فى معرض الحديث عن اللاعقلانية الشعرية توجّب علينا أن نتأمل تلك النمطية القليلة الشيوع التى يمكن أن نطلق عليها الرمزيه التصحيحية، ذلك أن أهم ما يميزها أن السياق يقوم بعمله من جديد متجهاً إلى الخلف وذلك بإدخال اللاعقلانية على معان كانت قد ظهرت قبل ذلك فى وعينا بشكل منطقى. لنقل ذلك باستخدام مصطلحات تقنية: إنها حالات نرى فيها ظهور مُعدَّل لا عقلانى فى بداية الأمر، وبعد ذلك يظهر المُعدَّل الذى يقوم بأثر رجعى، بإحداث أثره على المعدَّل modificado السابق ويحوله بعد ذلك إلى حالّ sustituyente ولكن بشكل متأخر.

ويلاحظ أن خطوات هذه التقنية تصلح كثيراً للفكاهة كما سوف نرى لاحقًا، غير أنى أعتقد أنها ليس أقل ملاءمة للشعر رغم قلة استخدامها؛ ولما كان هذا النمط من اللاعقلانية يتسم ببعض الخصوصية - نظراً لطبيعته الخاصة - فإننى سوف أستخدم في البداية مثالاً من أحد دواوينى الشعرية، كما أن هذا المثال يتسم بالوضوح الذى عليه تظهر هذه النمطية. فالشاعر يتحدث عن الوجوه الشابة التى لا تبدو وعليها أية أعراض تدل على مرور الزمن أو على الخُبُوّ وبالتالى لا يبدو أن سيأتى اليوم الذى ستترك ما هى عليه الآن. ومن جهة أخرى فإن الأشخاص من ذوى الأعمار الصغيرة لا يؤمنون بذلك رغم أنهم يعرفون أن الموت هو النهاية، ولا يقتصر الأمر عند هذا الحد

إذ هم لا يؤمنون حقيقة أن سيأتى عليهم يومًا تدركهم فيه الشيخوخة، هذا هو المعنى الضمنى لبداية القصيدة

الفتى

لا يهرم أبدًا

وبعد ذلك بعدة مقاطع (أبيات شعرية) يقال لنا الفتى (خارج إطار الزمن فى هذا المقام) :

يتصنع مرور (الزمن) لكنه يعيش دومًا

عند نقطة تقع بعيدًا عن المرور، عند الحدود

التى يبدأ عندها النور،

من الخارج، رغم وجودها التقريبى عند الحدود الواهنة

لمرور (الزمن) الذى لا يحصى، ولقوة الاضمحلال،

إذ يوجد على هامش المادة غير المرغوب فيها والتى تتحرك

واهنة، وزاحفة

وكأنها تموج قدرى. الفتى ثابت

نقى ليس به دنس

مثل الزجاج الذى يعكس الماء النقى

يضرب الماء النقى

الزجاج العبقرى.

كوب فى ذاته، وكأس فى ذاتة حتى حافة

موسيقى، المتوج،

والأكيد، والغير كاذب

يرقد، وقد أنقذ حقيقة.

وآوى ملاحظة، ونوراً مخملياً

فوق الروابى النورانية.

لقد وجدت نفسى مجبراً على الاستشهاد بهذه الأبيات الكثيرة وذلك لإيضاح بيت ونصف من الشعر يهمنا التعليق عليه فى هذا المقام

كوب فى حد ذاته وكأس فى حد ذاته حتى حافة

موسيقى ...

" أى أن الفتى مفعم بذاته ويعيش الكمال المطلق لكيانه "

وتتسم بالتعقيد تلك المراحل العقلية التى نصل من خلالها إلى المعنى الذى اختصرنا فيه هذه الأبيات

كوب فى حد ذاته وكأس فى حد ذاته حتى الحافة

حيث نفهم " إن الشاب " إنما هو عبارة عن جماع الواقع بكامله، وكأنه كأس امتلأ عن آخره بجوهره هو. و " الحافة " التى يجرى الحديث عنها حتى هذه اللحظة من القراءة هى حافة الكأس ولا شىء آخر، ويظهر هذا المعنى بوضوح فى وعينا، وبالتالى فهو ذو طبيعته منطقيه؛ وبعد أن نقوم نحن معشر القراء بقراءة الكلمة الأخيرة فى البيت وهى حافة borde نواصل القراءة وندرك الخطأ الذى وقعنا فيه: فهذه الحافة ليست حافة الكأس بل " حافة موسيقى " وهنا نقوم بتصحيح ما فهمناه سابقًا وذلك بعدم " التصديق " العقلى لعبارة " حافة الكأس " ونحل محلها تلك

الأخرى " حافة موسيقى" ومن الطبيعى أننا بهذه العملية الثانية فى وعينا بحيث تبدو عبارة " حافة موسيقى " وكأنها ذات دلالة مقبولة انفعاليًا فى الوعى رغم لاعقلانيتها (هو ما يحدث فى الرمز المتجانس) ، وهذا مثل ما حدث قبل ذلك بالنسبة للمعنى المنطقى لعبارة " حافة الكأس " التى إختفيت منطقيًا بالنسبة لنا. لا شك أنه من المنطقى أن تختفى لكن هل يحدث نفس الشىء فى المستوى اللامنطقى أو بمعنى آخر المستوى اللاعقلانى ؟ لا. وذلك لسبب بسيط. إذ يمكننا أن نقتصر تمامًا على العبارة التى اعتبرناها مسبقًا جيدة وهى " حافة الكأس " يمكننا أن نرفضها من حيث منطقيتها، غير أن الأمرغير الممكن أن نلقى الانفعال الذى أحدثته فينا ذلك لأنها أحدثته وانتهى الأمر ولا مناص من ذلك فهو منسوب للماضى، ومحصلة هذه العملية المتعلقة بعدم التصديق تكمن فى إلغاء المنطقية والإمساك فقط بالانفعال الذى أحدثته هذه العبارة فينا. غير أنه لما كان كل انفعال " له معنى " وأن كل انفعال " يفسّر " الشىء الذى يتعلق به، ويقول لنا بشكل لاعقلانى شيئًا عن نفسه فإن ذلك الانفعال الذى إتخذناه لأنفسنا ولا يمكننا رفضه يظل ذا دلالة بالنسبة لنا ولكن بشكل لاعقلانى بالنسبة لعبارة " حافة الكأس " التى تلقيناها قبل ذلك بشكل منطقى. وإيجازا يمكننا أن نشير إلى أن مقولة منطقية (حافة الكأس) أثارت عندنا إنفعالا معينا، وقد حل محلها - فى وعينا ومن خلال ذلك الانفعال - هذا الانفعال نفسه الذى تضمه هذه المقولة، ولكن يحدث ذلك بطريقة لاعقلانية. فما كان منطقيا " حافة الكاس " أى مجرد مُعَدَّل تعرض لتأثير لاعقلانى بشكل رجعى **retroactivo** متحولاً بذلك إلى حالّ **susti-tuyente**. ما هى الوسائط الغوية التى يتم ذلك من خلالها ؟ يحدث ذلك من خلال الأسناد العَروُضى **encabalgamiento** حيث يتم إسناد " موسيقى " لحافة، فعندما تتولى الوقفة التى توجد فى نهاية البيت تأخير وصول هذا " المسند " فإنها توقعنا فى خطأ نسبة أو إسناد الحافة للكأس ذلك أن الانتساب هنا كان منطقيًا. وقد وُلدت بذلك تلك التقنية اللاعقلانية التى تحدث فعلها بفضل التصحيح اللاحق، فهنا نجد أن اللاعقلانية تزحف بقوة نحو الخلف: إذ تذهب لما قبل بدلاً من لما بعد، ونقطة انطلاقتها هى المعدَّل اللاحق (حافة موسيقى) ثم تتجه لاعقلانيًا نحو المعنى المنطقى السابق

عليها (حافة كاس) الذى تلقى التصحيح: إذا انتقل من مجرد هدف للتعديل modifi-cado (منطقى) إلى أداة إحلال sustituyente (لاعقلانية)، ومع هذا علينا أن نلاحظ أنه رغم هذه الغرابة وذاك الوضع الشاذ فإن مضمون اللاعقلانية الذى نستخدمه عندما نتحدث عن هذه التقنية يظل وفيًا بالكامل لذلك التعريف الذى وضعناه للاعقلانية فى كافة فصول هذا الكتاب: فعبارة " حافة موسيقى " ترمز " حافة كأس ".

ولما كان مُعدَّل اللاعقلانية فى هذه الحالة " حافة موسيقى " يعتبر فى حد ذاته – وبغض النظر عن مهمته فى إدخال اللاعقلانية – رمزًا متجانسًا (موسيقى = [جمال لا يصدق، وطرافة أو كمال =] انفعال بجمال لا يصدق وبطرافة أو كمال) هنا نجد أن نتيجة (التصحيح " مضاعفة البعد الدلالى من خلال مرموز آخر؛ فعبارة " حافة موسيقى " التى كانت تعنى ـ كما قلت بين الأقواس – الكمال .... إلخ أصبحت تعنى رمزيًا " حافة الكأس " كما يمكن أيضًا أن تكون نتيجة التصيح التى نتحدث عنها رمزًا غير متجانس هذا إذا ما كان معنى معدَّل اللاعقلانية منطقيًا؛ يقول بيثنتى ألكسندرى فى واحدة من قصائده، التى يضمها ديوانه " قصائد الاكتمال " poemas de la consumación متحدثًا عن روبين داريو

يا روبين يا من قمت يومًا بذراعك الطويل

بالقضاء على رغاو أو ألوان. تنظر.

من ينظر يرى. ومن يسكت فقد عاش.

لكن عينيك الرحيمتين،

عينيك الطويلتين اللتين فُتحتا شيئًا

فشيئًا، عينيك الجميلتين بشكل لا يوصف

رأيتا أكثر وأبصرتا فى الظلمة

يلاحظ أننا عندما تقرأ البيت ما قبل الأخير فى سياقه الشعرى بالشكل الخاطئ الذى نعرفه فإننا نجد هذا المعنى المنطقى الذى نطلق عليه : B عينيك الطويلتين اللتين فتحتا شيئًا قليلا نحو الخارج فقد كانتا أسيرتين ومركزتين فى داخل النفس. ويلاحظ أن عبارة " فشيئًا " التى تم إسنادها عروضيًا، والتى جاءت بعد ذلك أو هى المعدَّل اللاعقلانى " شيئًا فشيئًا "، تتولى تدمير ذلك المعنى المنطقى وتُحلّ آخر محله وهو ما سوف نطلق عليه A : عينيك الطويلتين اللتين فتحتا شيئًا فشيئًا، وهى تتأمل ببطء وبكثافة العالم المحيط بها وتتعلم ببطء مما حولها لتدركه إدراكًا عميقًا " لكن المعنى الأول – كما تعرف – يظل فى الانفعال رغم زواله المنطقى، كما أنه ذو دلاله لاعقلانية من خلال هذا الانفعال.

ولما كان معدَّل الاعقلانية ذا طابع منطقى فى الحالة التى بين أيدينا(" شيئًا فشيئًا ") تعنى – من حيث المبدأ – المنطقة الليبرالية) فإننا نجد أمامنا رمزًا غير متجانس، فكما شاهدنا هناك أحد المعانى الذى يتسم بالمنطقية (المعنى A) والآخر يتسم باللاعقلانية (المعنى B) .

حالة من حالات اللاعقلانية التصحيحية

عند فراى لويس دى ليون .

الأمر الغريب أننا عثرنا على تطبيق نادر لهذه التقنية كما أنه غير شديد البداهة ويأتى فى موضع لم نكن ننتظره: إذ وجدناه عند شاعر سابق على الفقرة المعاصرة بوقت طويل وهو فراى لويس دى ليون F-luis de león . ويلاحظ أن " معدَّل اللاعقلانية " الذى نراه فى المثال المذكور يفتقر إلى الرمزية، إنها الأبيات الشهيرة من قصيدته " أنشودة حياة العزلة "

Y mientras miserable -

mente sa están los otros abrasando ...

وبينما يحترق

الأخرون بتعاسة ......

حيث نجد أن الإسناد العروضى هنا encabalgamiento له جذور قديمة عند الشاعر اللاتينى هوارس "/-quam lingua latium; si non ofenderet unum" quenque poetarum limae labor, et mora " [Epistola ad pisones" نلاحظ القوة التى عليها لفظة " miserable" فى بيت الشعر الأول، وهى أعلى بكثير مما لو كتب على النحو التالى:

Y miserablemente,

mientras, se están los otros abrasando ....

لماذا إذن هذه القوة ؟ أعتقد أن السبب يمكن فى فاعلية اللاعقلانية التصحيحية، ففى لفظة " miserable " هناك تعاسة أكبر، أى أنه تعاسة أكثر جوهرية من لفظة miserablmente هذه اللفظة الأخيرة ـ يمنح " التعاسة " فقط للصيغة التى يتأتى بها الحدث، بينها نجدها بالنسبة للصفة - أى miserable وقد أطلقت على الفاعل.

يحدث هنا الشىء نفسه أو ما يشبهه، والذى وجدناه فى الأمثلة التى قمنا بتحليلها حيث نفهم فى بداية الأمر لفظة miserable كصفة، مصحوبة بالشحنة الانفاعلية المرتبطة بها وأن هذه الشحنة هى أكبر - كما نقول - من الشحنة التى عليها الظرف miserablemente حيث تتحول الصفة المذكورة إليه عند قراءتنا للبيت الثانى، فالعنصر الذى تم إسناده هو " mente" وهو الذى يتولى القضاء على منطقية العنصر السابق (أى الصفة المفترضه miseralle) غير أنه لا يمكن القضاء على التأثير الانفعالى الذى شعرنا به، وبالتالى فإن الصفة تظل رغم أنها تدخل فقط فى دائرة ما هو لا عقلانى، أى أنها " حالّ sustituyente للاعقلانية " ومن نافلة القول

الإشارة إلى أن معدّل اللاعقلانية (فى الظرف المشار إليه) لا يوجد به رمز أو رمزية من أى نوع ولو كان ذلك بصفة مسبقة: والمحصلة التى بين أيدينا هى إزدواجية غير متجانسة فى المعنى.

حالات فى الفكاهة :

يلاحظ أن الحالات التى بحثناها اقتصرت التقنية فيها على الشعر، لكن عندما يحدث تغير عميق على طبيعتها يمكن الوصول إلى تأثيرات فكاهية ولو أنها فكاهة قاتمة وحادة مثل التى نجدها فى هذه الأبيات لبلاس دى أوتيرو Blas de otero

آه يالودفيج فان بيتهوفن

قل لى ما الذى تراه، وما الذى يدخل عينيك،

يالودفيج، أى ظلال تروح وتغدو، تروح (فان)

يابيتهوفن.....

إن أول شيء علينا أن نقوم به هو إيضاح السبب الذى من أجله نجد هذه الأبيات عبارة عن نكتة،من حيث المبدأ، وهو نفس ما كان أو يراد له أن يكون شعراً فى الأمثلة السابقة ـ يبدو لى أن السبب الكامن يجب أن نعثر عليه فى خطأ القراءة الأمر الذى يجعل هذه التقنية أمراً مختلفاً عنها فى السابق أى أنها أصبحت لعباً بالألفاظ فقط، رغم أنها لا تختلف شكلياً عن الظاهرة الشعرية السابقة.

علينا هنا أن نسير ببطء فى طريق تحليل التأكيدين اللذين جمعنا بينهما فى الفقرة السابقة، حيث نجد فى المقام الأول ذلك الخطأ البارز الذى نقع فيه عندما نخلط بين لفظة van بمعنى " ڤان " لبيتهوفن وبين لفظة " van" التى هى فعل يذهب مُصَرَّف مع ضمير الغائب الجمع فى المضارع وفى الصيغة الاخبارية. هما إذن

كلمتان مختلفان جذرياً عن بعضهما البعض حيث لا توجد هناك علاقة اللهم إلا الشكل الخارجي الذى جاء بالمصادفة، كما أن التشابه ليست له دلالة على المستوى الصوتي. والخلط بينهما إنما هو خطأ ضخم وبالتالى غير مقبول وهنا فإن الأثر الناجم لا يعدو عن كونه كوميديا. لكن ممّن نضحك؟ لقد قلت فى كتابى نظرية التعبير الشعرى بأن الفكاهة تتضمن دائمًا نوعًا من الصدع الواضح بين ذلك الفكاهى الذى نصفّق له، لكننا لانتفق معه، وبين الشخصية غير المتزنة التى يهزأ بها الفكاهى، والتى أمامها أيضًا نبتعد نقديًا بابتسامة تعبر عن اختلافنا. ولا يوجد هناك تردد أو أختلاف حول هذه النقطة اللهم إلا إذا بدا أن كلا من الفكاهى والشخصية غير المتزنة قد توافقا أو التقيا فى شخصية واحدة وهنا نتساءل: كيف يمكن لنا أن نتضامن وأن نقبل - فالقبول يعنى التساوى دائمًا - مع الشخص نفسه الذى نختلف معه فى البعد الهزلى ؟ والإجابة هى أن الأمر لا يتعلق أبدًا بنفس الشخص، إننا نقبل المؤلف الذى يبدو لنا رصينًا ومسليًا، غير أننا نضحك لعدم قبولنا لشخصية أدبية يمكننا أن نطلق عليها " المؤلف غير المتزن **Autor Torpe** الذى هو من ابتكارات المؤلف الذى لايتسم أبدًا بأنه " غير متزن ". وفيما يتعلق بالتلاعب بالألفاظ وهذا الفصل المتناقض للمؤلف إلى مؤلف فعلى وشخصية متخلية إنما هو أمر شائع، رغم أنه أحيانًا ما نجد الدورين وقد قام بكل واحد منهما شخص مختلف مثلما يحدث فى المسرح على سبيل المثال، حينما جاء المؤلف بعد نهاية العرض وقدم تحياته للمشاهدين ليتلقى التهنئة التى يستحقها على ما قدم من شخصية غير متزنة أسعدتنا كثيراً؛ وعلى أية حال فمن يقوم بدور " الرجل غير المتزن " فى نطاق اللعب بالألفاظ عليه أن يتجاهل - أو يتصنع ذلك - ثنائية المعنى التى يجب على القارئ أو المشاهد أن يدركها ويتذوقها؛ إذن نجد أن بطل اللعب بالألفاظ يتكئ على واحد من المعانى الممكنة وخاصة تلك المعانى الأقل سموًا بأن يتصنع تسليمه بهذا المعنى بالكامل وبدون أى عائق يغشى الطريق أمام [illegible] أكثر انتظامًا من المؤلف - لأن يقوم المستمع - ولكن بدرجة أقل من البراءة - بالخروج من تلك العبارات بمعان لايستخرجها البطل الذى يطل علينا من خلالها (أى النصوص). يمكننا أن نعثر فى الكوميديا التى ألفها بدرو مونيوث سيكا " **P.M.seca**

حضرتك اسمك أورتيث " على سرد لتلك المكيدة العبقرية التى رتبها شخص يدعى " أمارانتو " حتى يتزوج من أرملة أرتيث تلك المرأة الغنية: وهذه المكيدة عبارة عن أن جسده " ملبوس" بروح أورتيث الزوج الذى توفى هاهو الحوار الدائر بين أرمارانتو وبالنتينا

بالنتينا: معذرة، الأمر أننى كنت أعتقد أنك لم تكن أنت

أمارانتو: من ظننتنى ؟

بالنتينا: ظننتك الآخر. كنتُ أعتقد أن الموتى لا يعودون أبداً، كنت أعتقد أنك لم تكن أنت، إنك كنت حياً، فأنا كنت أرى فيك فقط أرمارانتو.

يلاحظ أن عبارة " أنك كنت حيا " que eras um vivo عبارة عن لعب بالألفاظ ففيها نجد لفظة vivo وقد استخدمت بمعنيين مختلفين تماماً:

أولهما: هو أن بالنتينا وحدها تعنى بها أن أمارانتو لم تكن المرحوم أو رتيث وإنما هو أحد لم يمت بعد"؛

ثانيا: المعنى الذى يتلقاه الجمهور إلى جوار المعنى الأول وهو أن أمارانتو لم يكن إلا أنساناً قليل الحياء أى vivo .وفى هذه الحالة نجد أن بالنتينا بريئة تماماً من أى لعب بالألفاظ ومع ذلك فهى بطلة الموقف؛ كما يحدث فى حالات أخرى نجد فيها أن الشخصية التى تتحدث إنما هى شخص يريد أن يكون المؤلف، وهنا فإن " البراءة " أو عدم القصد لايمكن أن نراها إلا فى مستوى متخيل وبدرجة ثابتة، وهنا نجد الشخصية لا تتصنع إنها المؤلف وانتهى الأمر بل تتصنع إنها كاتب غير موجود، وهذا الأخير بدوره ولد من محض الخيال والفن: أى أنه مؤلف يجهل تماماً ذلك النوع من اللعب بالألفاظ. ولنقل نفس المعنى بطريقة أخرى: إنه يتصنع دور " المؤلف غير المتزن " ليقول هذه المقولة بالشكل الذى رأيناه مسبقًا، وهنا نجد أنفسنا أمام ثلاثة أشخاص مختلفين: أحدهما الشخص الواقعى، والآخران ينسبان إلى عالم الأدب: حيث نجد المؤلف الحقيقى الذى هو البطل الشعرى الذى يقوم بدور " المؤلف المتزن "، أو أخيراً

نجد تلك الشخصية الكوميدية التى يقوم بتمثيلها ذلك البطل المتخيل وغير الكوميدى، هذه الشخصية هى " المؤلف غير المتزن " وهذا هو ما يحدث فى أبيات الشعر التى أوردناها من أحد دواوين بلاس دى أويترو. فلما كان أوتيرو هو المؤلف فهو لا يجهل ولا يمكن له أن يجهل التعددية الدلالية التى تحدثنا عنها (لفظة van بمعنى فان وبمعنى أنها تصريف فى زمن المضارع للغائب الجمع فى الصغية الإخبارية للفعل يذهب)، وهناك الشخصية التى تتحدث فى القصيدة وتقوم بدور بلاس دى أوتيرو وكأنها لا تعرفه، وتتصنع أنها " غير متزنة " وترتكب خطأ. ومن الملاحظ أن الشخصية الشعرية تقوم هنا بدور غير مختلف من حيث الجوهر رغم أنه أكثر تعقيدًا من حيث الشكل، بالقياس على الدور الذى تقوم به بالنتينا فى مسرحية مونيوث سيكا: أى القيام بدور يريد أن يقول شيئًا يمكن أن يُفهم بشكل مختلف عما يفهمه من تفوّه بالمقولة.

علينا أن نقارن كل هذا بالحالات الشعرية المتعلقة باللاعقلانية والتى تناولنا قبل ذلك بالتحليل، ففيها نجد أن اللفظة التى فسّرناها خطأ وهى " حافة " (حافة كأس وحافة موسيقى) أو لفظة " قليل " (فتحت قليلاً ـ فتحت شيئًا فشيئًا) لايحدث تغير دلالى عليها (مثلما حدث فى المثال الذى سقناه من شعر بلاس دى أوتيرو وهى لفظة van بمعنى أنها جزء من لقب بتهوفن ولفظة van بمعنى يذهبون) رغم أنها انتقلت من تفسير سيىء إلى تفسير جيد، ومن هنا فإنها لا تدخل فى دائرة اللعب بالألفاظ يدفعنا إلى الضحك أو الابتسام، إن المؤلف هنا لم يقدم لنا انطباعًا عبقريًا فهو لم يلعب على حبل تعدد المعانى للفظة الواحدة والقائمة قبل أن يستخدم هو هذه اللفظة (وهذا هو مانراه فى حالة أوتيرو): فلفظة " حافة " لازالت تحمل نفس المعنى مثلما هى عليه سابقًا (حافة كأس وحافة موسيقى) ولفظة " قليل " poco تظل وفية بشكل عام للمعنى الأصلى لها رغم ما قد طرأ عليه من بعض التعديل، إنها تنوه إلى الندرة (فتحت قليلا ، فتحت رويدًا رويدًا)، ولما لم نشعر هنا بأى لعب بالألفاظ، كما لم نشعر بأن المؤلف قد لعب بالمعانى المتعددة للفظة يتصنّع أنه " غير متزن " ونضحك منه، فإن الخطأ الذى حدث هو خطؤنا وليس خطأ الشخصية التى تقوم بتمثيل دور

المؤلف. لقد قرأنا قراءة خاطئة: فما كان " حافة موسيقى" فهمناه على أنه حافة كأس، وما هو بمعنى " فتحت رويداً رويداً " فهمناه ؛ كل أنه " فتحت قليلاً ". ولما كنا نحن الذى ارتكبنا الخطأ فلا يمكننا أن نضحك ذلك أن الضحكه تتوجه إلى ما أدنى أى إلى ما لا يمكن أن يكون معه أى تماثل.

أما بالنسبة للحالة الكوميدية فإننا عندما نفترض القصد والوعى بخلق الشخصية غير المتزنة عند المؤلف الذى نقبله فمن الضرورى علينا أن نتخذ نحن أيضًا هذا القصد وذلك الوعى ذلك أن القبول يعنى التماثل دومًا. وختامًا لذلك لا يمكننا هنا أن نمارس نفس العملية التى سبق أن مارسناها فى الأمثلة الشعرية السابقة وهى إلغاء الخطأ ورفض المعنى المقترح منطقيًا وما يترتب على ذلك من اللاعقلانية. فعندما توجد الفكاهة فليس هناك مكان للاعقلانية، أى أنه رغم التوافق فى الشكل بين ما هو فكاهى وبين ماهو شعرى إلا أن هناك فارقًا كبيراً وجوهريًا بين الأول والثانى من حيث البنية بالمعنى الذى يهمنا الآن.

اللاعقلانية التصحيحية القائمة على تقنية

إلغاء علامات الترقيم.

علينا أن نسأل أنفسنا في هذا المقام فيما إذا كانت اللاعقلانية التصحيحية ممكنة الحدوث من خلال الإسناد العروضي فقط، إنني هنا أتخيل تقنية أخرى يمكن من خلالها استعادة اللاعقلانية وهي إلغاء علامات الترقيم. إذ يمكن استغلال حالة الغموض التي تنجم أحيانًا عن السير على هذه التقنية، وذلك لقبول تفسيرين مختلفين، حيث يجب أن يتغلب التفسير الثاني على الأول ويدخل علية البعد اللاعقلاني. وهنا عليّ القول إن الأمثلة الوحيدة التي أعرفها من هذه التقنية لا تصل إلي اللاعقلانية والسبب هو عائق "عرضى " يوقفها. أعتقد أن بلاس دى أوتيرو يتحدث عن أن الحياة قصيرة فى بداية هذه القصيدة التى نعرفها ولكن من منظور آخر.

شهران ليسا بالزمن الطويل

يقتربان من أربعة ويفيض شهران

اثنان ليسا بالكثير،

يبدو لى، لكن حجرًا يقدم قليلاً،

وقدم متعامد على الأرض

وقدم أقل من يد مقطوعة،

شهران ليسا بالزمن الطويل ولا يجدان فى شىء

غير أن yos يعطى أقل وهو فى السماء

(قصيدة: " لقد تأخر الوقت " من ديوان Ancia)

هنا نجد الشاعر يحتج على الموت وعلى اللامعقول الذى عليه الحياة بسبب الموت، ويقدم لنا اعتراضه واحتجاجه فى ثوب لغوى يبدو - جزئيًا - إنه لا معقول. وأقول " يبدو " ذلك لأن هذا الثوب اللغوى يصبح معقولا عندما نعثر له على معنى بديهى: إنه يريد أن يعبر عن اللامعقول الذى عليه الواقع، ولهذا يقول بأن " شهرين " (أى أن الحياة شديدة القِصَر) يقتربان من أربعة ويفيض شهران، وهذا تعبير غير عقلانى فى حد ذاته إلا أنه يصبح ذا معنى من خلال السياق للسبب الذى قلته، فكما نرى ها أنا قد قمت بتفسير رقم " ٢ " على أساس أنه جزء من جملة معهودة تستخدم عادة فى عمليات القسمة " تقترب من أربعة ويفيض اثنان " غير أن هذه اللفظة " اثنان " تدخل بهذا الشكل فى عبارة " يفيض اثنان " ثم تعود للدخول فى الجملة الثانية (شهران ليسا بالزمن الطويل) وذلك بفضل الغموض الذى ينجم عن الشكل الكتابى الذى عليه النص المذكور. فالصفة " اثنان " لها عندئذ معنيان: المعنى الذى نجده فى عبارة " يفيض اثنان " والمعنى الذى يوجد فى عبارة " شهران اثنان ". وعلىّ أن أوضح هنا أن هناك إسنادًا عروضيًا، ورغم هذا فإنه - أى هذا الإسناد -

يختلف عما كان يحدث فى الحالتين السابقتين من حالات اللاعقلانية التصحيحية، حيث إنه يقوم هنا بتقوية التقنية المستخدمة لكنه ليس هو المبدع لجوهرها، وما يوضح هنا هو أن الأثر الناجم عنها لا يزول بالكامل إذا ما كتبنا ما قاله بلاس دى أوتيرو على هذا النحوالآخر

شهران ليسا بالزمن الطويل

يقتربان من أربعة ويفيض شهران اثنان ليسا بالزمن الطويل.

إنه الأمر مثير أن نجد سابقة لهذه التقنية متمثلة فى الأغنية الشعبية الشهيرة التى تقول كلماتها:

كان عند بار تولو فلاوت

به خرم واحد

دائمًا ما يزعجنا

بفلاوت بارتولو

كان عنده فلاوت ...

حيث يلاحظ أن نمطية استخدام التنغيم الموسيقى تصل حتى إلى الواضح التى اختفيت فيها علامات الترقيم.

لا يوجد فى كلا المثالين السابقين (من شعر بلاس دى أويترو، وتلك الأغنية الشعبية) أي نوع من اللاعقلانية التصحيحية، رغم أنني أعتقد أن تلك الظاهرة تخرج من تحت عباءة هذه التقنية التى نحن بصدد الحديث عنها، طالما أن ليس هناك أية عقبة أمام ذلك. فماهى العقبة القائمة هنا ؟ ! إنها حاجة القارئ لإضفاء معنى على الفقرة السابقة. فإذا ما كانت عبارة " شهران اثنان " قد تولت القضاء على منطقية العدد المذكور " ٢ " فى الجملة القائلة " يفيض اثنان " هنا يصبح الفعل " يفيض "

sobran غير مفهوم ولا معقول الأمر الذى يزيد عن حاجة الإمكانيات المتعلقة بمشروعية تلك التقنية. وعلى ذلك يحدث مايلى: لما لم نتمكن من إلغاء المعنى المنطقى للرقم اثنين فى عبارة " يفيض اثنان " فلابد أن يظل هذا المعنى، وبالتالى نجد أنفسنا أمام ظاهرة فيها ثنائية المعنى، غير أن كلا المعنين فى هذه الثنائية يظهران فى وعينا بشكل عقلانى. ويحدث نفس الشيء فى ذلك المثال الشعبى (كان لبارتولو فلاوت) الذى ذكرته سلفاً. إننى لا أفقد أبداً الأمل فى العثور على أمثلة مماثلة فى الشكل لتلك التى سقتها، ولكن شريطة أن تتبدى فيها اللاعقلانية التصحيحية، عندما لا يتوفر العائق الذى يحول دون تحقق الظاهرة.

الفصل الثالث والعشرون

تجسّد اللغة فى اللاعقلانية

تجسد اللغة والرمزية :

وإيجازًا للقول فإننا عندما نعود إلى بعض تأملاتنا فى فصل سابق نجد مايلى: أن الترميز إنما هو ظاهرة مختلفة إختلافًا جذريًا عن التشبيه التقليدى، ونذهب إلى أبعد من هذا بالقول بأن الرمز هو - بالمعنى العميق للكلمة - نقيض التشبيه التقليدى، وهنا لابد أن أنوّه أننى لا أقصد من وراء هذا التأكيد - فى هذه اللحظة - التعارض الكامل بين ما هو عقلانى وما هو غير عقلانى، (فهو تعارض يحسم الفروق بين تقنية وأخرى)، وإنما أنوه لشىء أكثر أهمية رغم أنه مشتق من هذا الاختلاف الجذرى المذكور: إن التشبيه التقليدى يتسم بأنه ذو طابع هزلى ludico بينما نجد أن الرموز ليست كذلك من حيث هى رموز، أى من حيث العلاقة بين الرامز والمرموز وقلنا إنها تتسم بالجدية الكاملة. حيث يتولى القارئ أمر عدم تصديق حرفية التأكيد الرامز، فى وعيه، عندما يكون هذا الأخير مناقضًا (الصنف الثانى من اللاعقلانية) لكنه - أى القارئ - لا يفعل هذا إزاء التناقض بين ذلك الرامز المتناقض (ومثالاً على ذلك " أصوات سوداء ") وبين المرموز الذى يرتبط به (" الموت" على سبيل المثال) والسبب هو أن ذلك الارتباط لا يدخل فى دائرة الوعى. إلا أن ذلك يعنى - كما سوف نلاحظ فيما بعد - شيئًا مهمًا للغاية وهو: أن اللغة من خلال الرموز تبدو بشكل ما وكأنها شىء، فلأول مرة فى تاريخ الشعر يقوم الشاعر بتحويل اللغة إلى شىء،

ويجعل ذلك طبيعة فيها ويزودها بطابع الشيء رغم أنها لم تكن قبل ذلك على هذا النحو، ولماّ كان الأمر يتطلب شرحًا تفصيلياً ليكون غاية فى الوضوح ومن هنا فأننى سوف أسمح لنفسى ببعض التعليقات.

سوف أبدأ بالعودة إلى ما سبق أن أقررناه بشأن ماهية مالا نصدقه فى الرموز وبشأن ماهية ما يتبقى بعد ذلك دون أن يطرأ عليه التصديق هذا. فعندما يقدم لنا الشاعر صوراً إيحائية مثل :

عصفور صغير مثل قوس قزح

.....

المطر هو شيء

لاشك أنه يحدث فى الماضى

.....

صقور كَهُوَّات،

مثل جبال عالية.

أو يقدم لنا إيحاءات مثل:

زهور الكارمين تغنى.

أو يقدم لنا رموزا متجانسة مثل

يشتعل غموض فى عينيك أيتها العذراء

المتفلقة والرفيقة

لست أدرى فيما إذا كانت حبا أم كراهية

شعلة كنانتك السوداء التى لا تخبو.

معي سوف تذهبين طالما أن جسدى

له ظل، وبقى فى حذائى رمل.

أأنت العطش أم المياه فى طريقى ؟

قولى لى أيتها العذراء الهاربة والرفيقة.

(القصيدة رقم ٢٩ لانطونيو ماتشادو)

فنحن هنا نعرف أن الشاعر لا يريد أن يقبل أحد بحرفية ما يقول فى الأبيات، أى أن العصفور هو بالفعل قوس قزح، وأن المطر يحدث فى الماضى وأن الصقور هى هوَّات وأن زهور الكارمين تغنى، وأن العذراء " الهاربة والرفيقة " والحاملة لكنانة سوداء تذهب دومًا ملازمة للبطل الذى يطل من القصيدة ... إلخ، أن كل هذا غير مصدق ونقوم بإلغائه فى وعينا مثلما حدث مع حرفية التشبيهات التقليدية مثل " يد من ثلج " أو " شعر من ذهب " غير أننا يجب أن نلاحظ أن ذلك الذى لا نصدقه بالنسبة للرموز وللإيحاءات (أى أننا باعدنا جانبًا وبشكل مؤقت الصور الشعرية الإيحائية فهى حالة أكثر تعقيدا) ليس فى معادلات التماثل E = A أى عكس مايحدث فى التشبيه التقليدى. ويلاحظ أن ارتيابنا بالنسبة للتشبيه التقليدى يتجه إلى المعادلات التشبيهيه. أن عملية التساوى بين A (يد) = E (ثلج) أصبحت غير مصدقة ودون تأثير فى أذهاننا، غير أن الأمر هنا غير ذلك: فمالا نصدقه فى الصورة الإيحائية " زهور الكارمين تغنى " لا يعتبر بالنسبة لوعينا معادلة بل إن زهور الكارمين تغنى، ولا يعنى أيضًا بالنسبة للرمز الخاص بالعذراء " الهاربة والرفيقة " أن هذه الشخصية قائمة بالفعل رغم أن ذلك قد يكون افتراضًا شعريًا وأنها فى هذا التخيل الفنى توافق الشاعر ...إلخ. وعكس ذلك نراه فى المعادلات التماثلية الرمزية، أى أن الرمز بالمعنى الأصيل يظل ثابتًا دون أى مساس بمصداقيته، وعلى ذلك فإن غناء زهور الكارمين يتماثل بالفعل، تحت الوعى، مع هذه الألوان الحية والمنسجمة، ويحدث نفس الشىء

مع العذراء التي أطلت علينا من أبيات ماتشادو: حيث أن هذه المرأة تتماثل أو تتوافق بالفعل مع الوعى بالحياة وهى آخذة طريقها إلى الموت، ولما كان التماثل حقيقيًا نجد أن أحد الطرفين وهو الرامز يُحدث ويولد لدينا انفعالاً لا يمكن أن يتوفر له فى حد ذاته،أما المرموز فهو عكس ذلك إذ يتوفر له هذا الأنفعال (الانتقالية)، وإذا كان هذا هو ما يحدث دومًا (رغم أن التعرف عليه أحيانًا ما يتطلب المزيد من النظرة الفاحصة بالمقارنة بصنوف أخرى) فإنه يدل على أن المرموز قد انصهر على أية حال وإختلط فى واقع الأمر بالرامز: إن الانفعال يأتى عن الرامز من حيث أنه المرموز بطريقة حميمة وكاملة (أى الجدية فى التماثل فى المرحلة السابقة على الوعى)، وعلى هذا فإذا ما كانت عبارة " الخيل سوداء " التى وردت فى قصيدة لوركا تحدث فينا انطباعًا سلبيًا فما ذلك إلا لأن هذه " الخيل السوداء " قد تساوت عندنا بشكل لا عقلانى (أو بشكل حقيقى من خلال تلك المعادلات السحرية المتوالية) مع فكرة الموت، كما نرى هذه الفكرة الأخيرة وكأنها تابعة أو مختفية فى الأخرى ونقلت إليها قدرتها الانفعالية. وإذا ما نظرنا لكلا الطرفين (الخيل سوداء، والموت) من المنظور اللاعقلانى الذى يستكن فى المرحلة السابقة على الوعى لوجدنا أنها الشىء نفسه.

أما فيما يتعلق بالصور الشعرية الإيحائية فالأمر أكثر تعقيداً، ومع ذلك فهو غير مختلف عنه جوهرياً، إذ عندما نقرأ

عصفور صغير مثل قوس قزح

نجد أننا لا نصدق عقليا أن العصفور الصغير هذا متوافق مع قوس قزح، والسبب هو أن المعادلة الرمزية غير قائمة هنا بل إنها قائمة بالنسبة لما يرمز إليه قوس قزح فى العصفور : وهو البراءة، وهذه هى المعادلة (العصفور الصغير = البراءة) حيث لا يمكن لريبة القارئ إدانتها إذ هو لا يتلقاها، فما نشعر به فقط البراءة التى عليها العصفور، وربما يقال لى بأن التشبيه التقليدى " يد = ثلج " تعنى لونا أبيض ذا درجة معينة ". هذا حق غير أننا عندما نسمع ذلك التعبير فإنه لا يفارق وعينا فى أى لحظة أن كلا من اليد والثلج شيئان مختلفان رغم وجود علاقة بينهما، رغم أننا قد

نعرف ما الذى يريد أن يقوله الشاعر. فإن يكون هناك معنى لا يعنى أن أتعامل مع واقع على أنه آخر وارتكاب خطأ بالكامل، وهذا هو ما يفعله الشاعر الذى يقوم بعملية الترميز. فأن يكون هناك معنى بالنسبة له إنما هو إحداث الخلط.

ما هى النتائج التى يمكن الخروج بها من هذا التحليل الذى لم يأت بشىء إلا تكرار أشياء تمت البرهنة عليها قبل ذلك فى هذا الكتاب ؟ الأمر هو أن اللغة تتحول فى دائرة اللاعقلانية الرمزية إلى شىء، ذلك أن طبيعة الأشياء هى أن معناها المتخيل بالنسبة لنا لا يتبدى على أنه معنى متخيل بل على أنه جوهر واقعى، ويرجع ذلك لسببين:

أولاً : إن ذلك المعنى هو ثمرة عملية أو عمليات تداعى لا عقلانية لا يمكن أن نرفض تصديقها، على أساس طبيعتها كما سبق أن قلنا مراراً وتكراراً .

ثانياً : لما كان عنصر التخيل واقعاً فهذا لا يخبئ وراءه، من حيث المبدأ، إمكانية وجود أى معنى حتى ولو كان مختبئاً. إننا ننظر إلى غصن مزهر فنكون مفعمين بالمتعة، ولما كان ذلك الغصن هو الذى يشعرنا بالمتعة فلا شىء أكثر منطقية من أن ننسب إلى الغصن المذكور - أى إلى عدة سمات واقعية فيها - ما نشعر به. والأمر هو عبارة عن سمة أو مجموعة من السمات القابلة للتلخيص فى كلمة واحدة لنقل إنها الجمال الذى عليه الغصن فى حقيقة الأمر، يثيرنا الغصن بجماله، وجمال هذا الغصن قائم هناك ولا يزال، ومع هذا فإن التحليل الأكثر تعمقاً ربما يحملنا على الاقتناع بما هو عكس ذلك بمعنى إنه إذا ما كان الغصن يثير انفعالنا، وكان جميلاً فإن مردّ ذلك ليس لصفة فيها بل لصفة غير قائمة لكننا نلحقها بها على أساس التداعى. فنحن نقوم بشكل لا عقلانى بالربط بين الأزهار المفاجئ وبين الحياة فى روعة اكتمالها، حيث تنتصر مرة أخرى على الموت الذى كانت تمثله الأشجار أثناء الخريف. وهنا نجد أن جمال الغصن فى هذه الحالة (ضد الافتراض الذى يتكون فى الخبرة) لا يرتبط بصفة قد يكون عليها الغصن فى حد ذاته وأمام ذاته، كما أنه ليس صفة لصيقة للغصن وإنما هو ينجم فى الغصن ويحدث هذا فقط عندما تصادفه نظرة الإنسان

المرهف الحسّ الذى يتأمله، وينجم لأن ماهو قائم فى واقع الأمر فى هذا المخلوق يتداعى عندنا مع شيء لا يوجد، فألوان الزهور التى تفتحت فى الغصن تحملنا حتى نصل إلى عملية تمثيل داخلى مختلفة تماماً وربما مصحوبة بعناصر أخلاقية (الحياة فى كمالها فى محاولة منها للانتصار على قوة الدمار ... إلخ) وهذا التمثيل هو الذى يثير إنفعالنا.

لنقدم مثالاً آخر، إذ يمكن أن تكون هناك صخرة طريفة قادرة على إثارة مشاعر الحنان عندى، وإذا ما سألنى أحد ما عن أصل هذا الشعور عندى، فإننى قد أجيب على السؤال بأنها البراءة التى عليها الصخرة. إلا أن " البراءة " صفة قابلة للتطبيق على بنى جلدتنا، أما الكائنات الأخرى التى تنسب إليها هذه السمة بدون تشبيه، يمكن أن تحظى بها إذا ما تم النظر إليها من منظور إنسانى[1]، ذلك أن براءة الحيوان تستلزم الوجود المسبق للإنسان الذى يرى تلك البراءة وعند رؤيتها يصدقها حرفيًا، وإذا لم نخطئ فى هذا الذى نقول يمكننا، ولو مؤقتًا ، ان نستثنى الحيوانات من ملكيتها لهذه الصفة بشكل مطلق، وإذا ما كان البشر بشكل عام يتمتعون بالبراءة أحيانا ـ على زمن الطفولة ـ يداخلنا الحدس بأننا عندما نشعر ببراءة الصخرة فإن ما نفعله هو أننا أضفينا عليها هذه الصفة المذكورة لتوافقها من حيث الطرافة وصغرالحجم النسبى مع الأطفال الصغار الذين هم أيضًا أبرياء، كما أن الشبه بين الصخرة والأطفال (البراءة وصغر الحجم) يدفعنا إلى أن نجرى داخل شعورنا ـ وبشكل لا واعى ـ المعادلة الكاملة (صخرة = أطفال) ويقودنا هذا إلى أن نفترض أن الصخرة تتمتع بصفتين أخريين عليهما الأطفال وهما البراءة وعدم القدرة على الدفاع عن النفس[2]، ولما كان من المعتاد أن تلهمنا هاتان الصفتان الشعور بالحنان (تولى خوسية أورتيجا دراسة آلية هذا البعد) من خلال الانتقال، فإن الصخرة سوف توحى لنا بالحنان، فهى لطرافتها ولصغر حجمها النسبى تتسم بالبراءة. وهنا نرى أن الانفعال الذى عشناه لا ينبع حقيقة من السمات الفعلية التى عليها الصخرة، رغم أن ذلك قد يبدو لأول وهلة، وإنما مرده التداعى السحرى، الذى يقوم به المشاهد، بين الصخرة وبين واقع آخر هو الطفولة فى هذه الحالة.

وإذا ما كنا نريد سبر أغوار حالة ثالثة يمكننا أن نتذكر رد فعلنا العاطفى إزاء النور أو الظلام، فالنور عادة ما يلهمنا السعادة بينما تقوم الظلمة بعكس ذلك. ويبدو أن هذه الظواهر النفسية ناجمة أيضًا عن تداخل نفسى interferencia يتولى إضفاء الكثير من التداعيات، السابقة على الوعى، على كلا طرفى ذلك العالم المُحَسّ. فالظلمة عندنا لها طابع سلبى حيث تقل قدرتنا على إبصار الأشياء، فالعمى المؤقت الذى تخضعنا له الظلمة يمثل سلبنا شيئًا حيويًا، وبالتالى لن يكون مثار مفاجأة القول بأن عدم الرؤية فيها نوع من " الموت القليل " ومن هنا فإن الظلمة تقودنا بشكل ما إلى الموت، بما فى ذلك موتنا نحن بدرجة ما، هذا إذا لم تكن تمثيلاً للحيرة والقلق الفوضوى الذى عليه الإنسان، الذى هو نحن، فى واقع يصبح عدوانيًا ومخيفًا وغير مفهوم طالما أننا لا نراه - ومن الطبيعى أن يكون الحزن هو ما تجرّه علينا الظلمة ومن المفهوم أيضا أن تكون الغبطة هى ما يجرها علينا النور. أما النور فهو الحياة ولكنه ليس حياة كاملة فى الواقع الخارجى بل - وهذا هو المهم - هو عبارة عن كمال واقعنا الإنسانى، وذلك أنه عندما نتأمل الكون المحيط بنا بكل تفاصيله نشعر أيضا بوجودنا، فالنور هو تتويج للواقع الخارجى ولنا نحن أيضًا حيث نبلغ الكمال ونحن نتأمله وعندئذ نشعر بالغبطة.

نجد أن كل هذه الحالات تضم الظاهرة التى أشرنا إليها قبل ذلك والقائلة بأنه أمام أى كائن (غصن مزهر، أو صخرة، أو الضوء أو الظلمة) يتولد انفعال ناجم عن شىء قائم هناك بالفعل وهنا نعتبره ناجمًا عن صفة واقعية فيه. غير أن أى واحد من الأمثله التى ذكرناها لايوجد فيها هذا الشىء: فالأنفعال كان يتولد من شىء مختلف يتداعى عندنا بشكل لا عقلانى مع الشىء الذى بين أيدينا. فلماذا كان يبدو أن ذلك العنصر المستدعى asociado ينسب بالفعل إلى هذا الذى بين أيدينا ؟ السبب ببساطة هو أن هذا الأخير يرمز إليه، فبحثًا عن رمزية للبراءة بدت لنا الصخرة بريئة أى حاملة لبعض السمات الواقعية التى نسميها هكذا من الناحية التشبيهية. الظلمة تبدو لنا سلبية أما الغصن والنور فيبدوان إيجابيان لنفس السبب، وتولت لا عقلانية

التداعى ألا نشعر بها كلها كتداعيات بل كسمات كان يجب أن تكون للشىء، فما كان تداعيًا وارتباطًا كافة واقع.

ها هى الغاية التى كنت أود الوصول إليها للعود على بدء، فالأشياء التى تثير فينا الأنفعال، لأنها ترمز إلى شىء، لا تتصنع أنها ترمز بل هى كذلك؛ فما هو مرموز يتبدى لنا فى الشىء كأنه هو، وهذا هو ما يحدث أيضًا مع اللغة فى الرمز الشعرى ولهذا تصبح شيئًا - كما قلنا - وتتحول إلى شئ قائم هناك أمامنا مثلما هو الحال بالنسبة للصخرة أو الغصن المزهر أو لحظة الغروب. ولأول مرة فى تاريخ الشعر نجد أن اللغة تثير فينا الانفعال لا على أساس أنها تعنى شيئًا مختلفًا عنها وإنما على أساس أنها اللغة، أى قبل أن تكون لها معان، ذلك أن المعانى التى تتضمنها اللغة نقوم نحن بإزالتها من عقولنا ولانصدقها لعدم واقعيتها، لنقل إن اللغة تتصنع هى إثارة الانفعالات دون تمثيل أى واقع آخر تحدثنا عنه، وعلى ما يبدو فهى لاتحدثنا إلا عن واقعها كلغة: اللغة كواقع وليس كعلامة signo لهذا الواقع، هذه هى فى الظاهر - أى فى الظاهر فقط - الثورة الكبرى للشعر المعاصر (وبالتالى فى الفن المعاصر).

لقد كتبت عبارة فى " الظاهر " وهذا أمر غاية فى الوضوح إذ يوجد فى كل هذا مايطلق عليه quid pro quo تتضح ملامحه عندما ندرك أنه إذا ما كانت اللغة الرمزية تثير فينا الانفعال فما ذلك إلا لأنها تحمل معنى رغم أن ذلك يكون بشكل لا عقلانى. ويحدث نفس الشىء لطبيعة الأشياء الواقعية والأشياء وبالتالى فإن عبارة " تجسد اللغة cosificación " تظل صالحة. والشىء الخادع لا يكمن فى أن اللغة يجرى عليها ما يجرى على الأشياء وإنما تتصرف بهذا الشكل الذى لا يعنى إلا اللغة فى حد ذاتها. وهذا الأخير هو الأمر الذى تتشارك فيه اللغة من خلال الرمز مع الواقع. يحدث هذا الأمر: أنه لما كانت اللغة تعطينا - من ناحية – من خلال الرمز بالإحساس بأنها شىء ومن جانب آخر فإن معناها المباشر - المرئى أو الظاهر – هو عبارة عن لا واقع، فمن المنطقى أن النقد عندما لم يقم بالتحليل العميق الذى قمنا به

قد وقع في خطأ - بجمعه بين الشيئين - مفاده أو مؤداه أن الفنان في المرحلة المعاصرة هو عبارة عن فنان إله، أي " مبدع مطلق " لا يقوم بالتقليد أو محاكاة الطبيعة والحياة وإنما يبدع الأشياء اللاواقعية التي لاتدل على معنى (فلو كان الأمر كذلك لكانت واقعًا) لكنها موجودة ووجودها شعري فقط [٣]؛ إذن فما هو شعري في مثل هذه الحالات يشبه اللاواقع، وإذا كان ما هو شعري هو اللاواقع في هذه الحالات فلا شيء أسهل من الوقوع في خطأ التعميم ليشمل كل شيء فيه هذه الأشياء بديهة (غير أن ذلك قد يبدو فقط نوعًا من السراب) ويقول (مثلما وجدنا أورتيجا يقولها) أن ماهو شعري يبدأ (دومًا) عند ما هو لا واقعي [٤] وألح في هذا المقام على أننا نقع هنا في أخطاء أطلق عليه " هرطقة عصرنا " التي عادت منذ عدة سنوات لتحدث تأثيرها من جديد في الشعر التجريبي. ومن هنا توجّب إعادة النظر في القضية لهذا السبب المؤقت ولأسباب أخرى أكثر ديمومة .

الجمال الطبيعي وعدم التجانس الرمزي:

أريد أن أستخرج من كل ما سبق خلاصة مهمة أخرى، بأن أشير في عجالة إلى أن الطبيعة تبدو في كثير من الأحيان - أمام نواظرنا - وكأنها رمز غير متجانس. ومتى تفعل ذلك ؟ تفعل ذلك عندما تثير انفعالنا لنر ذلك.

من المعتاد القول بأن الطبيعة تثير انفعالنا بجمالها فقط، فذلك الجبل أو منظر الغروب أو ذلك النهر العظيم مثيرة كلها للانفعال على أساس أنها جميلة، وأيًا كانت طبيعة هذا الجمال (فهذه قضية أخرى لا تدخل في معرض حديثنا) ربما يمكننا أن نتساءل من وراء هذا السؤال فيما إذا لم يكن الجمال الطبيعي مجرد وسيلة تتم من خلالها أمور أخرى ضرورية لانفعالنا الجمالي. إنني هنا أجرؤ على أن أؤكد هنا من جديد - ولكن بقوة وتمعن - ما سبق أن نوهّت له بالقول في صفحات سابقة وهو أن ما هو إنساني فقط أو ما تم إضفاء صفة الإنسانية عليه يبدو وكأنه قابل لإثارة

انفعال الإنسان وأن ما يسمى بالجمال الطبيعى إنما هو ذلك الاستعداد الذى عليه الطبيعة لأجبارنا (على أساس التكوين الذى عليه كياننا النفسى) على إضفاء الطابع الأنسانى وذلك طبقًا لطرائق تختلف كثيراً من حالة لأخرى. أنا إذن لا أرفض المقولة التى تشير إلى أن الطبيعة تثير مشاعر لدى المشاهد المرهف الحسّ على أساس أنها جميلة، فما أقوله أنه لكى تثير الطبيعة فينا انفعالاً - حتى تكون جميلة - لابد أن يراها هذا المشاهد على أساس أنها رمز (ولو كان ذلك بشكل غير منطقى) وهذا الرمز هو شىء ليس جامداً ومادياً بل لشىء يرتبط مباشرة ومن خلال وشيجة سرية، خلال هذه اللحظة، يكون الإنسان. وقد شهدنا ذلك فى الأمثلة الخاصة بالصخرة و بالغصن المزهر وبالنور وبالظلمة. ففى كل الحالات نجد الطبيعة المثيرة للانفعال عبارة عن رمز، وما كانت ترمز إليه الطبيعة كان دوماً شيئًا إنسانيًا والسبب هو أن الإنسان لا يعنيه ولا يثير انفعاله إلا ما يخصه ويحيط به، وهنا نتساءل عن تلك الأشياء الطبيعية التى تتحول إلى رموز: من أى نمط من الرموز هى ؟ هل هى متجانسة أوغير متجانسة ؟، السؤال مكرر، ذلك أن الرمزية غير المتجانسة هى وحدها التى تتواءم - فى مستوى الواقع - مع الأشياء التى تشكل جزءاً منها، فالصخرة التى تثيرنى براءتها والتى أتأملها من حيث أنا لها معنى فى حد ذاتها، إننا نقول " ها هى صخرة " فتلك الصخرة لا تعنى أكثر من كونها صخرة، أى هذه الصخرة بالتحديد ذات اللون والشكل والارتفاع ....إلخ. غير أن الانفعال الذى نعيشه ليس منبعه ذلك المعنى الواقعى والبديهى بل هو جماع التداعيات غير الواقعية، أى اللاعقلانية، فعندما نشاهد الصخرة يحدث مايلى: صخرة (جبيل) (= صغر الشيىء = طفل صغير = طفل برىء = براءة =) الانفعال بالبراءة فى الوعى. إذن يتأتى لدينا معًا معنيان أحدهما ذو طبيعة منطقية (صخرة = صخرة) والآخر ذو طبيعة غير منطقية ولا عقلانية (صخرة = براءة). نحن هنا إذن أمام رمزغير متجانس يندرج أيضًا على كافة الأشياء التى يتبدى فيها الجمال الطبيعى[٥] .

الهوامش

(١) انظر كتابى "نظرية التعبير الشعرى" - مدريد - جريدوس- ١٩٧١ م الجزء الثانى ص٢١٩-٢٢١ .

(٢) إن ذلك يؤكد أن المعادلة المشار إليها كانت كاملة، أى أنها "جادة" مثل باقى التماثلات الناجمة عن التداعى اللاعقلانى فعندما تكون المعادلة ludica فإننا نفهمها فقط على أنها واقعيه فى واحد من جوانب طرفى التشبيه ، فعندما نقول يد من ثلج (يد = ثلج) نعرف أن هذا التماثل حقيقى فقط من حيث اللون لكن ذلك الشبه ليس فى الشكل ... إلخ ، فالثلج ليس له أصابع أو أظافر ولا يهدف أن يفهم القارئ الأمر على هذا النحو ، غير أنه لما كانت التماثلات اللاعقلانية غير مصدقة فإنها شمولية وبالتالى فإن ما يتعلق بالمستوى E أيًا كان يمكن نسبته للمستوى A (...)

(٣) تذكر ما قلناه قبل ذلك فى بعض صفحات الفصل السابع عشر .

(٤) تذكر ما قلناه قبل ذلك فى بعض صفحات الفصل السابع عشر

(٥) قمنا فى هذا الكتاب بدراسة اللاعقلانية أو الرمزية من منظور عام أى من خلال تلك الجوانب المشتركة التى عليها اللاعقلانية فى كافة جوانبها (...)

المراجع

Adlard, John, «Synaesthesia in the Nineties and beyond», *Zagadnienia Rodzajon Literackich,* XI, 1, Lodz, 1968.

Aguirre, J. M., *Antonio Machado, poeta simbolista,* Madrid, Taurus Ediciones, 1973.

Alonso, Dámaso, *La poesía de San Juan de la Cruz,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1942.

Altizer, Thomas, *Truth, myth and symbol,* New Jersey, Prentice Hall, 1962.

Alvarez Villar, Alfonso, *Psicología de la Cultura. 1. Psicología de los pueblos primitivos,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1966.

Allean, R., *De la nature du symbole,* Flammarion, 1958.

Amiel, H. F., *Fragments d'un Journal intime,* París, ed. Bernard Bouvier, 1931.

Apollinaire, Guillaume, *La poésie symboliste,* Raynard, 1909.

Apostel, Leo, «Symbolisme et anthropologie philosophique (vers une herméneutique cybernétique)», en *Cahiers Internationaux de Symbolisme,* núm. 5.

Auerbach, E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale,* París, Gallimard, 1968.

Austin, Lloyd James, *L'univers poétique de Baudelaire: symbolisme et symbolique,* París, 1956.

Azcui, Eduardo A., *El ocultismo y la creación poética,* Buenos Aires, 1966.

Babbit, Irving, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts,* Londres, 1910.

Bachelard, G., *El aire y los sueños,* México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

— *La poétique de la rêverie,* Presses Universitaires de France, 1960.

— *La poética del espacio,* México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

— *La Terre et les rêveries*, París, Librairie de José Corti, 1971.

Balakian, Anna, «Studies on French Symbolism 1945-55», en *The Romanic Review*, XLVI, núm. 3, octubre, 1955.

— *El movimiento simbolista*, Madrid, ed. Guadarrama, 1969.

Barre, André, *Le Symbolisme, essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900*, Jouve, 1911.

Baruzi, Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, 2.ª ed., París, 1931.

Bastide, R., *Sociologie et psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1950.

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, edición crítica de Jacques Crépet y Georges Blin, París, Librairie José Corti, 1942.

Bayrav, Süheylâ, *Symbolisme médiéval*, París, 1957.

Beaujon, G., *L'école symboliste, contribution à l'histoire de la poésie lyrique contemporaine*, 1900.

Béguin, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, París, 1946.

— «Poésie et occultisme. Les sources initiatiques de Nerval et de Rimbaud», en *Critique*, III, 19, 1947.

Beigbeder, Olivier, *La symbolique*, París, Presses Universitaires, 1975.

Bémol, Maurice, «L'image psychologique, la théorie des correspondances et la notion de symbole chez Maurice de Guérin», en *Annales Universitatis Saraviensis*, V. I, 1956.

Benz, Ernst, *Emanuel Swedenborg. Naturforscher und Seher*, Munich, 1948.

Bernard, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Librairie Nizet, 1959.

Bernardini, Ada P., *Simbolisti e decadenti*, Roma, 1936.

Bernheim, Pauline, «Balzac und Swedenborg. Einfluss der Mystik Swedenborgs und Saint-Martins auf die Romandichtung Balzacs», en *Romanische Studien*, 16, Berlín, 1914.

Berry, Ralph, «The frontier of metaphor and symbol», en *The Journal of Aesthetics*, núm. 1, 1967.

Bertocci, Angelo P., *From Symbolism to Baudelaire*, Carbondale, 1964.

Bessie, Alvah Cecil, *The Symbol*, Nueva York, Random House, 1967.

Binet, Alfred, «Le problème de l'audition colorée», en *RDDM*, III, 113, 1892.

Binni, Walter, *La poética del decadentismo*, Florencia, 1936.

Blin, Georges, *Baudelaire*, NRF, 1939.

Block, Haskell, *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Detroit, 1963.

Bloomfield, L., *Lenguaje*, Lima, Universidad de San Marcos, 1964.

Bourde, Paul, «Les Poètes décadents», en *Le Temps*, agosto, 1885.

Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, 6.ª ed., Madrid, ed. Gredos, 1977.

— *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, ed. Gredos, 1968.

— *El comentario de textos* (en colaboración con varios autores), Madrid, ed. Castalia, 1973.

— «El impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez (una estructura cosmovisionaria)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, oct.-dic. 1973, números 280-282.

Bowra, C. M., *The Creative Experiment*, Londres, 1949.

— *The Heritage of Symbolism*, Londres-Nueva York, 1967.

Brown, Calvin S., «The Color Symphony before and after Gautier», en *CL*, 5, 1953.

Brunetière, Ferdinand, *Essais de littérature contemporaine*, Calmann-Lèvy, 1892.

— *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIXe Siècle*, 1.ª ed., París, 1894.

Cassirer, Ernest, *The philosophy of symbolic forms*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1953-57.

— «Le langage et la construction du monde des objets», en *Journal de Psychologie normale et pathologique*, vol. XXX.

— «Le concept de groupe et la théorie de la perception», en *Journal de Psychologie*, julio-diciembre, 1958.

Cazamian, Louis, *Symbolisme et poésie*, Neuchâtel, 1947.

Cervenka, Miroslav, «La obra literaria como símbolo», en *Lingüística formal y crítica literaria*, Madrid, Comunicación 3, 1970.

Clancier, Georges-Emmanuel, *De Rimbaud au Surréalisme*, Seghers, 1953.

Clouard, Henri, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, Albin Michel, 1947.

Cohen, J., *La estructura del lenguaje poético*, Madrid, ed. Gredos, 1970.

Corbin, H., *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Flammarion, 1958.

Cornell, Kenneth, *The Symbolist Movement*, New Haven, 1951.

— *The Post-symbolist Period*, New Haven, 1953.

Coulon, M., «Le symbolisme d'E. Mikhäel», en *Mercure de France*.

Cressot, Marcel, «De l'expression littéraire des sensations colorées», en *Revue de Philologie Française*, 44, 193[illegible].

Creuzer, Fr., *Symbolik und Mythologie der alten Völker*.

Chaix, Marie-Antoinette, *La correspondance des arts dans la poésie contemporaine*, París, 1919.

Charpentier, John. *Le symbolisme*, París, 1927.
Chastaing, Maxime, «Audition colorée. Une enquête...», en *Vie et Langage*, 1960.
Chiari, Joseph, *Symbolism from Poe to Mallarmé*, Londres, 1956.
Daniélou, Jean, «The Problem of Symbolism», en *Thought*, vol. XXV, 1950.
Da Silva Correia, João, «A audição colorida na moderna literatura portuguesa», en *Miscelânea Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Revista da Universidade de Coimbra*, 11, 1933.
Decaudin, Michel, *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, 1960.
Delfel, Guy, *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*, París, 1951.
Derieux, Henry, *La poésie française contemporaine (1885-1935)*, París, Mercure de France, 1935.
Destouches, Louis, *La musique et quelques-uns de ses effets sensoriels*, tesis, París, 1899.
Díez-Canedo, E., *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, Buenos Aires, 1945.
Doisy, Marcel, *Paul Valéry: Intelligence et poésie*, París, 1952.
Donchin, Georgette, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, Gravenhage, 1958.
Dornir, Jean, *La sensibilité dans la poésie française contemporaine (1885-1912)*, París, 1912.
Downey, June E., «Literary Synesthesia», en *Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 9, 1912.
Draunschvig, Marcel, *La littérature française contemporaine, 1850-1925*, Armand Colin, 1926.
Dromard, Gabriel, «Les transpositions sensorielles dans la langue littéraire», en *JPsNP*, 5, 1908.
Duncan, Hugh Daniel, *Symbols and social theory*, Nueva York, Oxford University Press, 1969.
Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, París, Presses Universitaires de France, 1976.
Duthie, Enid L., *Influence du Symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne: les «Blätter für die Kunst» de 1892 à 1900*, París, 1933.
Édeline, F., «Le symbole et l'image selon la théorie des codes», en *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, II, 1963.
Éliade, M., *Images et Symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, 1952.

Eliot, T. S., *The Sacred Wood*, Londres, 1928.

— *Selected Essays*, Nueva York, 1932.

Engstrom, Alfred G., «In Defense of Synaesthesia in Literature», en *PhQ*, 25, 1946.

Étiemble, R., «Le sonnet des voyelles», en *RLC*, 19, 1939.

Fay, Bernard, *Panorama de la littérature française de 1880*, Kra, 1925.

Fernandat, René, «Baudelaire et la théorie des correspondances», en *La Muse Française*, 8, 1929.

Fernández y González, Angel R., «Símbolos y Literatura (notas breves a modo de introducción», separata de *Traza y Baza*, núm. 1.

— «De la imagen y el símbolo en la creación literaria: Símbolos y Literatura II», separata de *Traza y Baza*, núm. 2.

— «De la imagen y el símbolo en la creación literaria», separata de *Traza y Baza*, núm. 4.

Fiser, Émeric, *Le symbole littéraire; essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Marcel Proust*, París, J. Corti, 1941.

Fleischer, Walter, *Synaesthesie und Metapher in Verlaines Dichtungen. Versuch einer vergleichenden Darstellung*, tesis doctoral, Greifswald, 1911.

Flora, Francesco, *La poesia ermetica*, Bari, 1936.

Fontainas, André, «Mes souvenirs du Symbolisme», en *Nouvelle Revue Critique*, 1928.

Fort, Paul, *Mes mémoires (1872-1944)*, París, 1944.

Fort, Paul y Mandin, Louis, *Histoire de la poésie française depuis 1850*, Flammarion, 1927.

Foss, Martin, *Symbol and metaphor in human experience*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1964.

Frazer, James George, *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

Freud, S., «Introducción al psicoanálisis», en *Obras Completas*, t. II, Madrid, ed. Biblioteca Nueva, 1968, págs. 151-382.

— «La interpretación de los sueños», en *Obras Completas*, t. I, Madrid, ed. Biblioteca Nueva, 1968.

Friedman, Norman, «Imagery: From Sensation to Symbol», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XII, 1953.

Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburgo, 1960.

Gengoux, Jacques, *Le Symbolisme de Mallarmé*, París, 1950.

George, Stefan, *Blätter für die Kunst*, Berlín, 1892-1919.

Ghil, René, *Les dates et les oeuvres: symbolisme et poésie scientifique,* París, Crès, 1923.

Goblet D'Alviella, Count, *The Migration of Symbols,* Nueva York, University Books, 1956.

Godet, P., «Sujet et symbole dans les arts plastiques», en *Signe et Symbole.*

Gombrich, E. H., *Freud y la Psicología del Arte,* Barcelona, Barral Editores, 1959.

Gosse, Edmund, *Leaves and Fruits,* Londres, 1927.

Gourmont, Remy de, *L'Idéalisme,* Mercure de France, 1893.

— *Le livre des Masques,* I y II, Mercure de France, 1896 y 1898.

— *Promenades littéraires, IV. Souvenirs sur le Symbolisme,* Mercure de France, 1906.

Greene, E. J. H., «Jules Laforgue et T. S. Eliot», en *Revue de Littérature Comparée,* julio-septiembre, París, 1948.

Guichard, León, *Jules Laforgue et ses poésies,* París, 1950.

Guiette, Robert, *Les écrivains français de Belgique au XIXe siècle,* Bordas, 1963.

Guimbretière, A., «Quelques remarques préliminaires sur le symbole et le symbolisme», en *Cahiers Internationaux de Symbolisme,* núm. 2, 1963.

Guiraud, Pierre, *Index du vocabulaire du symbolisme,* París, 1953.

Gusdorf, G., *Mythe et métaphysique,* Flammarion, 1953.

Gutia, Joan, «La sinestesia in Ungaretti», en *LM,* 5, 1954.

Hamburger, Michael, *Reason and Energy: Studies in German Literature,* Nueva York, 1957.

Hess, Rainier, «Synästhesie», en *Schwerpunkte Romanistik,* 8, Frankfurt a. M., 1971.

Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje,* Madrid, ed. Gredos, 1971.

Huizinga, J., *El otoño de la Edad Media,* Madrid, ed. Revista de Occidente, 1961.

Huret, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire,* París, Charpentier, 1891.

Hytier, Jean, *La poétique de Valéry,* París, 1953.

Ikegami, Y., «Structural semantics», en *Linguistics,* 33, 1967.

Jacobi, J., «Archétype et symbole chez Jung», en *Polarité du symbole,* Desclée de Brower, 1960.

Jakobson, Roman, «Language and Synaesthesia», en *Word,* 5, 1949.

Johansen, Svend, *Le symbolisme. Étude sur le style des symbolistes français,* Copenhague, 1945.

— «La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique», en *Recherches Structurales*, V, 1949.
Jung, C. G., *L'Homme à la découverte de son âme*, Ginebra, Mont-Blanc, 1950.
— *Métamorphoses et symboles de la libido*, Montaigne, 1932.
— *Símbolos de transformación*, edit. Paidós, Buenos Aires, 1962.
— *God and the unconscious*, 1952, Collected Works, vol. II, Londres, 1958.
Kahn, Gustave, *Symbolistes et Décadents*, París, Venier, 1902.
— *Les origines du symbolisme*, París, 1936.
Kenyon, A., «Color Symbolism in Early Spanish Ballads», en *RR*, 6, 1915.
Kielinger, Thomas, «Synästhesie», en *Die Welt*, 6-9, 1971.
Lacroze, R., *La fonction de l'imagination*, Boivin y Cía., 1938.
Lalou, René, *Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours*, París, Crès, 1922.
Landriot, Jean-Baptiste, *Le Symbolisme*, París, 1866.
Larnoue, Yves, *La littérature française par les textes, du XIXe siècle à nos jours*, Bruselas, Deboeck, 1962.
Laurès, Henry, «Les synesthésies», en *Bibliothèque de Psychologie Expérimentale et de Métapsychie*, 6, París, 1908.
Lawrence, D. H., *Literary Symbolism*, San Francisco, Maurice Beebe, 1960.
Lazare, Bernard, *Figures contemporaines*, Perrin, 1895.
Lefevbre, Maurice Jean, «L'ambigüitè des symboles», en *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, núm. 5.
Le Goffic, Charles, *La littérature française au XIXe siècle*, Larousse, 1910.
Le Guern, Michel, «Sémantique de la métaphore et de la métonymie», en *Langue et Langage*, París, 1973.
Lehmann, A. E., *The Symbolist Aesthetics in France, 1885-1895*, Oxford, 1968.
Lerch, Eugen, «Synästhesie», en *Sprachkunde*, VIII, 5, 1939.
Lethève, Jacques, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, París, 1959.
Levengood, Sidney Lawrence, *The Use of Color in the Verse of the Pléiade*, París, 1927.
Levi-Strauss, Cl., «La structure des mythes» y «Structure et dialectique», caps. XI y XII de *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.
— «Fugue des cinq sens», en *Le cru et le cuit*, París, 1964.

Lewis, C. S., *La alegoría del amor (Estudio de la tradición medieval)*, Buenos Aires, Eudeba, 1969.

Mac Intyre, C. F., *French Symbolist Poetry*, Berkeley, 1958.

Mahling, Friedrich, «Das Problem der *audition colorée*. Eine historisch-kritische Untersuchung», en *AgPs*, 57, 1926.

Man, Paul de, «The Rhetoric of temporality», en *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, 1969.

Margis, Paul, «Die Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann», en *ZÄK*, 5, 1910.

Martinet, A., «Connotations, poésie et culture», en *To honor R. Jacobson*, vol. II, Mouton, 1967.

Martínez, J. A., *Propiedades del lenguaje poético*, Universidad de Oviedo, 1975.

Martino, Pierre, *Parnasse et symbolisme*, París, 1923.

Massey, Irving, «A Note on the History of Synaesthesia», en *MLN*, 71, 1956.

Mauclair, *Servitude et Grandeur littéraires*, París, sin fecha [¿1919?].

Maurevert, Georges, «Des sons, des goûts et des couleurs. Essai sur les correspondances sensorielles», en *MFr*, 292, 1939.

Mazel, H., *Aux beaux temps du symbolisme*, Mercure de France, 1943.

McKellar, Peter - Simpson, Lorna, «Types of Synaesthesia», en *The Journal of Mental Science*, 101, 1955.

Meunier, Georges, *Le bilan littéraire du XIX^e^ siècle*, Fasquelle, 1898.

Michaud, Guy, *La doctrine symboliste. Documents*, París, 1947.

— *Message poétique du symbolisme*, París, 1947.

Michelet, *De l'Ésotérisme dans l'art*, 1891.

Millet, Jules, *Audition colorée*, tesis, Montpellier, 1892.

Millet, Louis, *Le symbole*, París, A. Fayard, 1959.

Mockel, Albert, *Propos de littérature*, Art Indépendant, 1894.

— *Esthétique du Symbolisme*, Bruselas, Palais des Académies, 1962.

Molino, J., «La connotation», en *La Linguistique*, 7, 1, 1971.

Montfort, Eugène, *Vingt-cinq ans de littérature française: 1895-1920*, Librairie de France, 1924.

Moréas, Jean, *Les premières armes du Symbolisme*, Vanier, 1889.

Moreau, Pierre, «Symbole, symbolique, symbolisme», en *CAIEF*, núm. 6, 1954.

Morel, B., *Le signe sacré*, Flammarion, 1959.

— *Dialectiques du Mystère*, La Colombe, 1962.

Moreno, Mario, «Sinestesia», en *Enciclopedia Medica Italiana*, t. 8, Florencia, 1956.

Morice, Charles, *La littérature de tout à l'heure*, Perrin, 1889.

— «Notations», *Vers et Prose*, t. VII, sept.-nov. 1906.

Morier, Henri, *Le rythme du vers libre symboliste*, Ginebra, Presses Académiques, 1943.

Mornet, Daniel, *Histoire de la littérature et de la pensée française contemporaines, 1870-1925*, Larousse, 1927.

Morris, C., «Aesthetics and the Theory of Signs», en *The Journal of Unified Science*, 1939-40.

Mounin, G., *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, ed. Gredos, 1971.

Neddermann, Emmy, «Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez», en *Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen*, 20, Hamburgo, 1935.

Nelli, René, «La forme des couleurs. Du clavecin oculaire du Père Castel à l'esthétique de Ch. Pierre Bru», en *Cahiers du Sud*, XLII, 344, 1955.

Nesbit, Frank Ford, *Language, meaning and reality: A study of symbolism*, Nueva York, Exposition Press, 1955.

Nimier, H., «De l'audition colorée», en *Gazette Hebdomadaire de Médecine et de Chirurgie*, 21 de marzo de 1891.

Ogden, C. K. y Richards, I. A., *El significado del significado*, Paidós, 1964.

Ortigues, Edmond, *Le discours et le symbole*, París, Aubier, 1962.

Osmont, Anne, *Le mouvement symboliste*, Maison du Livre, 1917.

Oulmont, Charles, *Un poète coloriste et symboliste au dix-septième siècle*, París, 1912.

Parmetier, Florian, *Histoire contemporaine des lettres françaises, de 1885 à 1914*, Figuière, 1919.

Pellisier, Georges, *Le mouvement littéraire au XIX^e^ siècle*, Hachette, 1889.

— «L'évolution de la poésie dans le dernier quart de siècle», en *Revue de revues*, 15 de marzo de 1901.

Perrin, H., «Entre Parnasse et Symbolisme: Ephraïm Mikhaël», en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, enero-marzo, 1956.

Peterfalvi, J., «Introduction à la psycholinguistique», en *P.U.F.*, 1970.

Petralia, Franco, «Le *Voyelles* di Rimbaud in chiave erotica», en *StFr*, 19, 1963.

Picco, F., «Simbolismo francese e simbolismo italiano», en *Nuova Antologia*, Roma, mayo 1926.

Piper, Klaus, *Die Synästhesie in Baudelaires Theorie und Dichtung*, tesis de licenciatura, Universidad Libre de Berlín, 1960.

Poisson, Albert, *Théories et symboles des alchimistes* (...), París, 1891.
Poizart, Alfred, *Le symbolisme de Baudelaire à Claudel*, La Renaissance du Livre, 1919.
Pommier, Jean, *La Mystique de Baudelaire*, París, 1932.
Porché, François, «Poètes français depuis Verlaine», en *Nouvelle Revue Critique*, 1930.
Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florencia, 1930.
Quennell, Peter, *Baudelaire and the Symbolists*, Londres, 1954.
Ragusa, Olga, «French Symbolism in Italy», en *The Romanic Review*, vol. XLVI, núm. 3, 1955.
Ramsey, Warren, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, Nueva York, 1953.
Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
Raynaud, Ernest, *La Mêlée symboliste (1890-1900)*, París, 1920.
Retinger, J. H., *Histoire de la littérature française du romantisme à nos jours*, Grasset, 1911.
Retté, Adolphe, *Le Symbolisme*, Messein, 1903.
Reynold, Gonzague de, *Charles Baudelaire*, París-Ginebra, 1920.
Rhodes, S. A., «Baudelaire and the Aesthetics of the Sensations», en *PhQ*, 6, 1927.
Ricoeur, P., «Le symbole donne à penser», en *Esprit*, julio-agosto, 1959.
— «Le conflit des herméneutiques: épistémologie des interprétations», en *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, I, 1963.
Richard, Noël, *À l'aube du symbolisme*, París, 1961.
Riffaterre, M., «Le poème comme représentation», en *Poétique*, núm. 4.
Roedig, Charles F., «Baudelaire and Synesthesia», en *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 5, 1958.
Romano Salvatore, *Poetica del ermetismo*, Florencia, 1942.
Roos, Jacques, *Aspects littéraires du mysticisme philosophique et l'influence de Boehme et de Swedenborg au début du Romantisme: William Blake, Novalis, Ballanche*, Strasbourg, 1951.
Runciman, John F., «Noises, Smells and Colours», en *The Musical Quarterly*, 1, 1915.
Sánchez-Albornoz, Claudio, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956.
Scarfe, Francis, *The Art of Paul Valéry*, Londres, 1954.
Schad, Werner, *Untersuchungen an Synästhesien der französischen Literatur*, tesis doctoral mecanografiada, Mainz, 1950.

Schérer, Jacques, *L'Expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, París, 1947.

Schering, Arnold, *Das Symbol in der Musik. Mit einem Nachwort von Willibald Gurlitt*, Leipzig, 1941.

Schmidt, Albert-Marie, *La littérature symboliste*, Presses Universitaires de France, 1942.

Schrader, Ludwig, *Sensación y sinestesia*, Madrid, ed. Gredos, 1975.

— «Las impresiones sensoriales y los elementos sinestéticos en la obra de José Asunción Silva. Influencias francesas e italianas», en *RJb*, 19, 1968.

Segalen, Victor, «Les synesthésies et l'école symboliste», en *MFr*, XLII, 148, 1902.

Segre, C., «Entre estructuralismo y semiologia», en *Prohemio*, I, 1, 1970.

Seillière, Ernest, «Le mal romantique. Essai sur l'impérialisme irrationel», en *La Philosophie de l'Impérialisme*, 4, París, 1908.

Seward, Barbara, *The symbolic rose*, Nueva York, 1960.

Sewell, Elizabeth, *Paul Valéry: The Mind in the Mirror*, New Haven, 1952.

Seylaz, Louis, *Edgard Poe et les premiers symbolistes français*, Lausana, Imprimerie de la Concorde, 1924.

Siebold, Erika von, «Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts. Ein ästhetisch-psychologischer Versuch», en *ESt*, 53, 1919-1920.

Silberer, Herbert, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, Wien-Leipzig, 1914.

Silveira, Tasso de, «A Poesia simbolista em Portugal», en *Occidente*, vol. 26, Lisboa, 1945.

Silz, Walter, «Heine's Synaesthesia», en *PMLA*, 57, 1942.

Sjöden, K. E., «Balzac et Swedenborg», en *Cahiers de l'Association Internationale des Études Français*, 15, 1963.

Skard, Sigmund, «The Use of color in Literature. A Survey of Research», en *Proceedings of the American Philosophical Society*, XC, 3, Philadelphia, 1946.

Sombart, Werner, *El burgués*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

Spivak, Gayatri, «Allégorie et histoire de la poésie», en *Poétique*, núm. 8, 1971.

Stahl, E. L., «The Genesis of Symbolist Theories in Germany», en *Modern Language Review*, 41, 1946.

Stanford, W. Bedell, «Synaesthetic Metaphor», en *Comparative Literature Studies*, 6-7, 1942.

Starkie, Enid, *Baudelaire*, Nueva York, 1933.

Starobinski, Jean, «Remarques sur l'histoire du concept d'imagination», en *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, núm. 11.

Stock, Heinz-Richard, *Die optischen Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann*, tesis doctoral de medicina, Munich, 1914.

Strowski, Fortunat, *Tableau de la littérature française au XIXe siècle*, Délaplane, 1912.

Suárez de Mendoza, Ferdinand, *L'audition colorée. Etude sur les fausses sensations secondaires* (...), París, 1890.

Suckling, Norman, *Paul Valéry and the Civilized Mind*, Nueva York, 1954.

Sugar, L. de, *Baudelaire et R. M. Rilke*, París, 1954.

Symons, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, Nueva York, 1958.

Taupin, René, *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine de 1910 à 1920*, París, 1929.

Temple, Ruth Z., *The Critic's Alchemy. A Study of the Introduction of French Symbolism into England*, Nueva York, 1953.

Thibaudet, Albert, «Remarques sur le Symbole», en *Nouvelle Revue Française*, 1912.

Thorel, Jean, *Les Romantiques allemands et les symbolistes français*, 1891.

Tindall, William York, *The literary symbol*, Nueva York, Columbia University Press, 1955.

Ulibarri, Sabine R., *El mundo poético de Juan Ramón. Estudio estilístico de la lengua poética y de los símbolos*, Madrid, 1962.

Urban, Wilbur Marshall, *Language and reality; the philosophy of language and the principles of symbolism*, Londres, G. Allen & Unwin, 1939.

Vanier, Léon, *Les premières armes du symbolisme*, París, 1889.

Vanor, G., *L'Art Symboliste*, Vanier, 1889.

Varios, *Romanic Review*, vol. XLVI, núm. 3, 1955. (Todo el número dedicado al simbolismo francés.)

Verlaine, Paul, *Les poètes maudits*, Vanier, 1884 y 1888.

Viatte, Auguste, *Victor Hugo et les Illuminés de son temps*, Montreal.

Visan, Tancrède de, *Essai sur le Symbolisme*, Jouve, 1904.

— *Paysages introspectifs. Avec un Essai sur le Symbolisme*, París, 1904.

— *L'Attitude du lyrisme contemporain*, París, Mercure de France, 1911.

Vordtriede, Werner, «Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols», en *Sprache und Literatur*, 8, Stuttgart, 1963.

Weevers, Theodor, *Poetry of the Netherlands in Its European Context, 1170-1930*, Londres, 1960.

Wellek, René, *The Romantic Age*, vol. 2 de *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, Nueva York, 1955.

Wheelwright, Philip, *The burning fountain; a study in the language of symbolism*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1954.

— *Metaphor and Reality*, Indiana University Press, 6.ª ed., 1975.

Wilson, Edmund, *El castillo de Axel*, Barcelona, Planeta, 1977.

Wirth, Oswald, *Le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'alchimie et la francmaçonnerie*, París, 1931.

Wise, Kurt Otto, «Die Wirkung einer Synästhesie Hoffmanns in Frankreich», en *ASNS*, 170, 1936.

— «Synästhesien bei Balzac», en *ASNS*, 172, 1937.

Yeats, W. B., «The Trembling of the Veil», en *Autobiographies*, Londres, 1926.

— «The Symbolism of Poetry and Louis Lambert», en *Essays and Introductions*, Nueva York, 1961.

Ynduráin, Francisco, «De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón», en *Ínsula*, XII, 128-129, 1957.

Zéréga-Fombona, J., *Le symbolisme français et la poésie espagnole moderne d'aujourd'hui*, Mercure de France, París, 1919.

المؤلف فى سطور

كارلوس بوسونيو

واحد من أبرز شعراء أجيال ما بعد الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦-١٩٣٩) وعندما نقول أجيال ما بعد الحرب الأهلية فإننا نقصد ذلك الجيل الأول الذى أحيانًا ما أُطلق عليه جيل الخمسينيات (من القرن العشرين) وأحيانًا أطلق عليه جيل أطفال الحرب ، حيث إن العديد من هؤلاء قد تربوا وهم فى سنيهم الأولى وسط جو الحرب أو النتائج القاهرة المترتبة عليها ، عمل أستاذًا جامعيًا - النقد الأدبى - فى جامعة مدريد ، كما أنه واحد من أبرز النقاد المعاصرين فى أسبانيا وله العديد من الكتب ورد ذكر أهمها فى هوامش هذا الكتاب وخاصة كتاب "نظرية التعبير الشعرى" وهو فى هذا المسار النقدى ينسب لهذا الجيل الذى تتلمذ على العلامة والناقد الشهير داماسو ألونسو .

المترجم فى سطور

على إبراهيم منوفى

يعمل حاليًا أستاذًا للأدب الأسبانى فى كلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر- حصل على الدكتوراه من جامعة سلمنقة (أسبانيا) فى الشعر الأسبانى المعاصر (شعر ما بعد الحرب الأهلية الأسبانية) .

له عدد من الأبحاث المنشورة باللغة الأسبانية واللغة العربية فى مجال الشعر والرواية والقصة القصيرة ونظريات الترجمة ، وقد نُشرت له عدة عناوين مترجمة من خلال المشروع القومى للترجمة وبعض دور النشر الخاصة وكذا من خلال مركز الترجمة بجامعة الملك سعود .

حامد أبو أحمد

أستاذا وعميد كلية اللغات والترجمات - جامعة الأزهر - ناقد ومترجم - أصدر عدداً كبيراً من المؤلفات من بينها : الواقعية السحرية ، والخطاب والقارئ ، ونظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ، وعبد الوهاب البياتى فى أسبانيا ، ومسيرة الرواية فى مصر ، وغيرها من الكتب ، وله عدد من الترجمات من الأسبانية إلى العربية من بينها " عائلة باسكوال دوراتى ، وزمن الغيوم ، ونظرية اللغة الأدبية " .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المجلس الأعلى للثقافة

هذا الكتاب لدراسة اللاعقلانية أو الرمزية الشعرية من حيث البعد الإبداعى وتقنيات هذا الإبداع وما يترتب على ذلك من أثر على القارئ، ومعنى هذا أن الدراسة ليست قاصرة على مدرسة بعينها، بل هى إطلالة شاملة تضم كل المدارس، كما أن منطلقات المؤلف هى العالم الشعرى الذى عليه العصر والذى يتسم بالإغراق فى الفردية وفى الذاتية. وهنا نلاحظ أن النصوص الشعرية هى الأساس الذى يشيد عليه المؤلف نظرياته ومبادئه وقوانينه ذات الأساس النفسى الذى يتذبذب بين الظهور والكمون، وبين المرحلة السابقة على الوعى والوعى نفسه، بين ما هو "جاد" وما هو "لعب".

وهنا نلاحظ أن اللاعقلانية قد أسهمت فى احترام نار ثورة شعرية غير مسبوقة وذات آفاق غير محدودة من حيث إمكانيات التعبير، وابتداء من بودلير نرى أن الصورة الشعرية لا يلزم فهمها حتى ننفعل بها، إذ تحدث تأثيرها فينا بشكل غامض، ولا تتخذ فى ذلك الطريق المنطقى المباشر وغير المباشر (مثلما كان يحدث فى الصور الشعرية التقليدية). ولقد استطاع المؤلف والشاعر والناقد إعادة بناء هذه الخطوات النفسية الرمزية من خلال ما أطلق عليه لأول مرة "المعادلات السابقة على الوعى"، والتى تحدث عند القارئ وتساعده فى تحديد المستوى الواقعى والمستوى التخيلى.

الغلاف: سارة هجرس

